Virgil Ardeleanu

„A URÎ", „A IUBI"



VIRGIL ARDELEANU – „A URÎ", „A IUBI"

VIRGIL ARDELEANU

„A URÎ", „A IUBI"

Puncte de reper în proza actuală





EDITURA DACIA CLUJ – 1971

Motto

„Un critic trebuie să fie rău şi să muşte. Criticul care nu latră mănîncă coloanele degeaba".

G. CĂLINESCU

EXPLICAȚIE

Se obişnuieşte ca în fruntea unei culegeri de cronici literare să fie aşezat un studiu de sinteză. Nu ştiu cine a procedat pentru prima dată astfel, dar cu timpul obişnuința o dobîndit girul regulei, iar astăzi aproape nici o editură nu te ia în serios dacă pe lîngă foiletoanele critice nu aduci şi „cuvenitul" studiu. Mărturisesc, habitudinea metamorfozată în imperativ, mă surprinde. Ceea ce crede a întreprinde un critic sau zece critici nu văd de ce trebuie să întreprindă şi al doilea sau al unsprezecelea. Regula, în materie de ordonare a unui volum, este personală, vreau să zic, nu-şi poate extinde valabilitatea dincolo de inițiatorul ei. Şi apoi, nu orice culegere de cronici suportă şi o prealabilă privire sintetică. În urmă cu cinci ani, cînd am adunat oarecari însemnări critice, am simțit eu însumi nevoia unei ample introduceri. Am şi procedat în consecință, scriind O schiță a prozei contemporane româneşti, *din următoarele două motive. 1) Fiind vorba de debut, credeam că trebuie să ofer un volum „rotund", şi, pe acea vreme, ce putea aduce mai multă rotunjime şi judiciozitate decît un studiu, unde să se vorbească nu doar despre cărți, ci mai ales despre stiluri, tendințe etc. 2) Cronicile se întindeau pe o perioadă de timp destul de îndelungată, aşa încît, prin forța lucrurilor, cartea vorbea de o anume literatură (recte despre proză) şi aceasta se cuvenea cît de cît şi teoretizată, periodizată, descîlcită.*

Astăzi, cele două motive nu mai există. Trecerea anilor, apoi, şi, în egală măsură, schimbările fundamentale de optică pe care au înțeles mulți prozatori să le etaleze m-au determinat, poate pentru totdeauna, să nutresc o funciară

mefientă în sinteza hrănită dintr-o literatură „calendaristică". Exprimîndu-mă astfel, nu am, cum s-ar crede, în vedere riscurile pe care le incumbă orice scriere critică generalizatoare. Mă gîndesc cu precădere doar la faptul că ceea ce pare structural inedit față de trecutul apropiat, s-ar putea să fie, în fond, apanajul unei metamorfozări ocazionale sau, într-un caz fericit, rampa de lansare a unor așteptate puncte cardinale. Iată proza noastră de azi. Seamănă ea cu cea de acum 6—10 ani? Răspunsul e inutil, și mă îngrozesc pur și simplu cînd îmi recitesc prefața din 1966, pe care credeam și eram convins că am scris-o cu maximă și, pe atunci, impardonabilă exigență. Azi se scrie altfel. Dar, dacă sîntem de acord că talentul călit prin ani al unui Zaharia Stancu, Marin Preda sau Eugen Barbu nu ne poate oferi spectacolul unor întorsături dictate de cine știe ce aliniere la un fapt literar „en vogue", ceilalți, aproape toți ceilalți prozatori ne pot surprinde prin renunțarea „ex abrupto" la habitudinile lor stilistice și chiar la bine întreținutul lor „Weltanschauung". Convingerea că ne trebuie altceva sau numai simțul modei duc la întorsături de multe grade. Atunci, cum să mai stabilești stiluri și tendințe? Cine ne poate asigura că paginile lui Iulian Neacșu sau Vintilă Ivănceanu (ca să dau niște exemple) se vor converti într-o proză cu un profil distinct, sau vor rămînea, cum sînt pînă la această oră, doar simple și gratuite compuneri? Propun acești scriitori un stil, o tendință? A răspunde afirmativ, și unii au răspuns de pe acum, înseamnă a fundamenta sinteza nu pe fapte literare autentice, ci pe simple impresii. Înseamnă a caricaturiza sinteza.

De aceea îmi refuz orice simulacru de „răpede ochire" și rămîn la ceea ce, nădăjduiesc, se desprinde din prezenta culegere: o consemnare a „succeselor" și „insucceselor" din proza ultimilor patru ani.

Nădăjduiesc, totuși, că modalitatea „compte rendue" nu este chiar opacă oricărui gen de concluzii. Dincolo de comentariile la obiect am intenționat, în cazul unor izbînzi, o „punere în pagină" din care, pe cît este posibil într-o cronică literară, să reiasă noutatea reală, capacitatea de a direcționa inedit proza noastră. Astfel, oricît n-aș crede în literatura lui Alexandru Ivasiuc, scriitorul Ivasiuc este pomenit frecvent deoarece noua sa atitudine

față de epică a avut darul de a „intimida" existența unei prea strîmte și pedestre concepții estetice. Des pomeniți sînt apoi D. R. Popescu, Nicolae Breban, Petru Popescu, ceea ce vrea să spună că ultimele lor romane nu reprezintă doar reușite personale ci, probabil, începutul unei proze cu parametri mai puțin cunoscuți în trecutul apropiat.

Dar, cum lăsam să se înțeleagă, reușitele certe din anii în discuție, ca și semnele mai mult sau mai puțin autoritare de primenire nu mi-au apărut ca argumente temeinice întru elaborarea unei priviri de ansamblu. „Noua" proză este, deocamdată, într-un stadiu incipient. Cată, deci, să vedem realitatea așa cum e, nu așa cum, desigur, dorim cu toții să fie. S-o vedem în formele sale concrete. Cîteva excepții, ce țin la urma urmei de talent, nu ne indrituiesc la mai mult.

*

Dacă am optat pentru o simplă culegere de cronici literare, e și pentru că tipul acesta de volum întîmpină în ultima vreme drastice corecții. Unii îi refuză chiar dreptul la existență. Evident, nimeni nu-și imaginează că foiletonul critic ar reprezenta corolarul criticii literare. Dar de aici și pînă la a-l trece prin cele mai micșorătoare adjective e, totuși, o cale inacceptabilă. După cîte știm, părintele criticii moderne nu făcea în ale sale Causeries... *decît un soi de cronică literară. Sau poate nu știa în ce grupă anume i se încadrează foiletoanele. Criticii noștri, marii noștri critici, știau însă că practică cu bună știință cronica: G. Călinescu la* Adevărul literar și artistic, *Perpessicius la* Universul literar, *Pompiliu Constantinescu la* Vremea. *Cele zece* Critice *ale lui Lovinescu nu sînt, și ele, decît zece culegeri de cronici, dovadă desele reveniri și rectificări pe care s-a văzut obligat să le întreprindă criticul.*

Prin urmare, cronica dăinuie de multișor și se încăpățînează a exista și astăzi. Că este sau nu este o specie ce poate defini un critic, aceasta rămîne de văzut. Dar că există și că este de neconceput o literatură care să nu fie însoțită de critica literară diurnă, hebdomadară sau mensuală — n-are rost

să mai discutăm. Cine altcineva consemnează, triază, sistematizează şi, în cele din urmă, sintetizează producţia literară, dacă nu neînsemnatul şi mereu hulitul cronicar literar? Cine „dă note" celor mai pretenţioase op-uri de critică, marilor monografii şi monumentalelor istorii literare, micilor studii de sinteză, dacă nu cronicarul literar? Se spune adesea: cutare carte s-a impus, cutare carte a căzut, cutare autor are presă bună, cutare autor a fost îngropat, cutare roman deschide o nouă eră în istoria genului proteic, cutare volum de povestiri pare desuet etc., etc. Dar cine impune aceste „etichete", dacă nu cronicarul literar? Fireşte, un cronicar poate fi... mai mult sau mai puţin onest, mai mult sau mai puţin priceput, mai mult sau mai puţin un critic cu vocaţie. Dincolo de orice, el este însă o necesitate.

De este aşa, de vreme ce nimeni nu contestă unui elev cu o plachetă (cuprinzînd 20 de poezii) calitatea de autor; atunci potrivit este să vedem şi-ntr-un cronicar literar un fel de autor. De concedem, apoi, că orice autor se prezintă în faţa publicului după cum crede de cuviinţă, atunci potrivit este să-i dăm voie şi cronicarului literar să-şi alcătuiască volumul după criterii numai ale sale. Şi chiar să-şi intituleze volumul cu cuvinte ce, poate, nu sînt tocmai întîmplătoare.

Cluj, 5 februarie 1971 V. A.

ZAHARIA STANCU

CE MULT TE-AM IUBIT

Pentru cei care cunosc proza lui Zaharia Stancu, *Ce mult te-am iubit* nu furnizează în linii mari o surpriză. Şi de astă dată întîlnim pagini temeinic scrise, într-o stimă evidentă pentru tradiţiile sănătoase (realiste?) ale epicii noastre. De cînd a apărut cu *Desculţ* (al doilea debut şi memorabil moment editorial), Zaharia Stancu s-a menţinut cu o remarcabilă constanţă în limitele unei naraţiuni sobre şi ale unei viziuni pline de răspundere. De-a lungul anilor, formulele ca şi platformele artistice s-au schimbat continuu; modelele şi crezurile „ultime" au făcut adevărate ravagii, pe unii ridicîndu-i în fruntea scării, pe alţii coborîndu-i în genunea maculaturii. Zaharia Stancu n-a ţinut cont de pulsul diurn al literaturii. El şi-a urmat drumul său şi a adăugat, la distanţe nu prea scurte, noi fragmente la impunătoarea monografie a satului muntean. *Ce mult te-am iubit* este ultimul, în ordine editorială, dar probabil ultimul şi-ntr-o ediţie revăzută a cunoscutului ciclu autobiografic. Căci acuma se face o încheiere, mai bine spus ne este prezentat epilogul: moartea unuia dintre stîlpii familiei. Bineînţeles, faptul acesta nu exclude îmbogăţirea şi pe mai departe a marelui roman început cu mulţi ani în urmă prin propoziţia: „Tudooore, deschide poarta!". Aşa cum menţionam într-o cronică mai veche, destinul lui Darie a fost proiectat pe ample coordonate. Pînă acum, avem copilăria propriu-zisă *(Desculţ)*, războiul, într-unul din aspectele sale oarecum picareşti *(Jocul cu moartea)* şi oraşul provincial *(Pădurea nebună)*. Nu putem şti ce ne rezervă autorul.

Sigur este însă că ciclul e susceptibil de augmentare. Familia de pe „îngusta și săraca vale a Călmățuiului" e plasată în falduri atît de bogate încît poate absoarbe enorm, pînă la transformarea ei nu doar într-o celulă reprezentativă — cum s-a și întîmplat — ci, mai cu seamă, într-un adevărat fluviu ontologic, cum, în mare parte, se și poate constata.

Ce reprezintă ultima carte? Un epilog. Dar un epilog scris la o mare temperatură afectivă. *Ce mult te-am iubit* este „un cîntec al amintirii". Se va obiecta că și celelalte volume nu sînt, și ele, decît amintiri străbătute, dincolo de realismul frust, veritabil element demistificator al idilismului rural, de un sensibil puls liric. Numai că lirismul „cîntecului" nu mai ține de inevitabilele „amintiri din copilăre", de efuziunile care însoțesc în chip fatal relatarea evenimentelor trecute, deci luminoase, ci de sensibilitatea vîrstei mature. Este, apoi, un lirism invers; un lirism extras, pe de o parte, dintr-o sublimare a tragicului (moartea), iar pe de alta dintr-o existență consumată, constant, într-un plan apăsător mizer. Zaharia Stancu știe ca puțini alții să ridice la suprafața omeniei și artei tocmai acele aspecte care, privite autonom, nu invită nici pe departe la poezie. De aici fără îndoială simbioza deconcertantă de poezie și optică tăioasă din paginile sale. Într-un loc dai de pagini poematice; însă imediat vezi, că mobilul acestora e denudat fără reticențe. E viața în desfășurarea sa plină de hiatusuri, cu aspecte, în funcție de optică, vesele și triste, dar cu deznodăminturi întotdeauna sincopate și tragice. Ce e mai tragic decît să constați că o mare iubire a fost dată uitării. Nu pentru că între timp și-au făcut loc alte mari iubiri, ci pur și simplu pentru că totul se uită. Viața noastră, mai mult sau mai puțin spectaculoasă, mai mult sau mai puțin unică, nu este, în raport cu absolutul, decît un moment care se repetă dezarmant, pînă la dispariția oricărui atribut particular. E o constatare de o banalitate înspăimîntătoare, desigur. Însă cu atît mai emoționantă — cînd o găsești încrustată în niște pagini de o simplitate și ea la fel de izbitoare. Arareori, în proza actuală, s-a rostit cu mai multă greutate acest adevăr vechi și nou de cînd lumea:

„— Tată, spune-mi cum o chema pe mama dumitale?

— Nu ştiu, băiete.

— Dar altă dată ai ştiut?

— Nu, n-am ştiut.

— Şi nu-ţi pare rău că nu ştii?

— Şi dacă mi-ar părea rău că nu ştiu, cu ce m-aş alege? De aflat, tot n-aş afla.

— Mătuşă Agopa, dumneata trebuie să ştii...

— Ce să ştiu, băiatul maichii?

— Cum o chema pe mama tatii?

— Nu ştiu, băiatul maichii, şi dacă nu ştiu, nu ştiu. Bunicul tău, cînd vorbea cu ea, îi spunea: „Hei, tu femeie", iar cînd vorbea despre ea zicea „Muierea asta a mea", iar după ce murise „Muierea asta a mea care a murit de curînd". Mai tîrziu nu mai spunea despre ea nimic. Cînd totuşi o pomenea careva, el zicea: „A, da, răposata... răposata de la care mi-a rămas Tudor". Încolo... Încolo nu mai ştiu nimic, Zăricuţă, maică, şi dacă nu mai ştiu, nu mai ştiu.

L-am întrebat o dată şi pe unchi-meu Alisandru Nasta:

— Bîtule, cum o chema pe mama dumitale?

— Pe mama? Nu ştiu, nepoate. Pentru mine mama era mama. Ce nevoie mai era de alt nume?

— Dar la faţă cum arăta?

— Am uitat, Zăricuţă, am uitat cu totul. Aveam numai şase-şapte ani cînd a murit. Cînd mă gîndesc la ea o văd nedesluşit, ca prin ceaţă, ca printr-o ceaţă deasă, deasă...

Deasupra mea, în turlă, aud fîlfîit de aripi. Mă uit. Bufniţele. Afară e lumină. Soarele n-a ajuns nici măcar la chindie. N-au să cînte. Au cîntat azi noapte. Mamei i-au cîntat, mamei care a murit acum trei zile şi pe care ieri, spre seară, am îngropat-o aici, în cimitir, în vecinătatea bufniţelor...

Deschid o carte. Peste literele mari, înflorate parcă, şi printre ele, picături de ceară. Picături de ceară de la lumînările care au ars şi au luminat aici.

Unde sînt mîinile care au aprins aici luminări? Unde sînt ochii care au văzut aceste slove? Unde sînt buzele care au rostit ori au cîntat aceste rugăciuni?

— Doamne miluieşte...

— Doamne miluieşte..."

Ce mult te-am iubit e descrierea unei înmormîntări pe 270 de pagini, unde etnografia şi folclorul joacă un rol de căpetenie. Obiceiurile, fără a fi poetizate sau stilizate, precum se încearcă într-unele din cărţile cu finalitate absurdă, sînt privite cu un ochi treaz şi rămîn astfel în stare pură. În consecinţă, un adevăr sec care încearcă să muşte şi să neantizeze ceea ce omul doreşte şi poate, un timp, să ţină deasupra valurilor: cîntecul amintirii.

1968

MARIN PREDA

MOROMEȚII vol. II

Moromeții este cartea care a făcut o carieră fără precedent în literatura noastră din ultimele două decenii. O carieră, am zice, integrală, întrucît e vorba nu doar de dragostea și stima cititorilor pentru odiseea țăranului din cîmpia Dunării (fapt convertit în vreo zece ediții), dar și de adeziunea tuturor orientărilor din critica noastră. Aproape nu există amator de literatură care să nu fi parcurs acest roman, după cum n-a existat notă, articol sau studiu, unde, dacă se discuta într-un fel sau altul despre proză, să nu fi fost pomenit la loc de cinste. Cartea s-a vădit atît de prestigioasă, ea însumează atîtea varii calități încît a fost ridicată, pe bună dreptate, la rangul de model unic. Nimeni nu mai credea, la un moment dat, că un tînăr prozator cu preocupări... rurale ar putea descinde din altă parte decît din pulpana *Moromeților*. Lucrurile s-au și petrecut în mare măsură astfel și s-ar mai fi petrecut poate mult timp dacă n-ar fi apărut, intempestiv..., un al doilea volum. *Moromeții* volumul II? Toată lumea credea că ceea ce trebuia spus, s-a spus răspicat, detailat și la modul profund artistic în acela din 1956. Toată lumea a pătruns drama tulburătoare a lui Ilie Moromete și nu înțelegea de ce ar mai trebui continuată, amplificată, „întărită" și „rezolvată" într-un alt context social-istoric. Toată lumea vedea în inteligentul, sarcasticul și, de ce n-am spune, mizantropul Ilie Moromete un personaj care-și etalase în chip magistral întreaga-i ființă și nu pricepea de ce ar mai

fi nevoie de o reactualizare a acestuia. Toată lumea. Dar nu şi autorul, care, condus, probabil, de bune intenţii, a hotărît să *reia* materia pe 517 pagini.

Un lucru e sigur. O carte modestă, oricît ar fi ea şlefuită, „revăzută şi adăugită" nu-şi metamorfozează faţa într-o a doua ediţie. Şi reversul medaliei: o carte excelentă, de nu-şi schimbă calitatea, în orice caz nu cîştigă nimic prin prelungirea ei într-unul sau mai multe tomuri. Este tocmai cazul *Moromeţilor*. Să zicem însă că acest lucru sigur, care nu figurează în nici un tratat de estetică, dar care se manifestă tiranic în practica literară, să zicem, aşadar, că acest lucru nu trebuie să ne intereseze în cazul de faţă. La urma urmei, un scriitor ca Marin Preda poate să procedeze după cum crede de cuviinţă, şi nu noi vom fi aceia care să-i dăm sfaturi. Nici măcar nu vom încerca să discutăm dacă era sau nu nevoie de o continuare a celebrei sale compuneri. În schimb, avem dreptul şi obligaţia de a-i analiza reuşita sau nereuşita. Şi aceasta într-o cronică literară, nu într-un material festiv, cotropit de personalitatea autorului, unde nu prea e loc pentru spirit critic.

Într-un interviu televizat, Marin Preda spunea destul de categoric că opera în discuţie nu reprezintă o continuare a vechii naraţiuni, că personajele sînt cu totul noi deşi, în fond, par aceleaşi. Mărturisim, n-am prea înţeles această aserţiune. Ea nu se justifică decît în măsura în care ar fi investită cu un cuantum critic, ceea ce, credem, nu a intenţionat nici pe departe autorul. Privind lucrurile la rece, oricine, nu numai un cronicar, poate uşor constata că noul volum e o continuare a cărţii de bază. Toate personajele, absolut toate personajele, intră din nou în raza de observaţie a scriitorului, ele fiind studiate cu minuţie pînă la rezolvarea lor clasic romanescă. Adică, unul se însoară, altul se mărită, cutare ajunge la o situaţie materială de prim rang. X-ulescu intră la puşcărie, protagonistul moare etc., etc. Nu e vorba atunci de o continuare? Totuşi, toţi criticii au afirmat că de astă dată ni se propune o carte nouă. Nu e locul să discutăm aci simţul lor de răspundere. Dar din moment ce susţii că Marin Preda nu ne-a dat un obişnuit tom II, ci o naraţiune structural inedită, atunci *elementar* e să spui şi cît de valoros e as-

pectul inedit. Altminteri, ajungem să afirmăm, mai direct, mai indirect, că ambele volume sînt la fel de bune, fapt care ar echivala cu o adevărată impietate.

În ce ne privește, avem ferma convingere că productul actual reprezintă numai o continuare, și anume o pală continuare, a așa-numitului prim volum al *Moromeților*. Precum spuneam, personajele cunoscute de noi toți, departe de a fi ignorate, au fost puse din nou în acțiune, mai precis, și aici ni se pare că trebuie căutată una din principalele slăbiciuni ale cărții, au fost proiectate, la modul rezumativ, pe un convențional și schematic fundal socialist. Ne vine greu să numim cusururile cu niște termeni prea clari. Însă urmărind, cu mîhnire, graba cu care Tita, de pildă, e angajată într-o afacere matrimonială soldată cu moartea partenerului, sau ritmul, nu mai puțin alert, în care Bilă e avansat sub raport politic și apoi destituit — am rămas cu impresia că scriitorul n-a urmărit altceva decît să scape rapid de obsesia magnificelor sale invenții. Atitudinea, oricît ar fi ea de omenească, e, trebuie oare s-o mai spunem, profund regretabilă. Nimeni nu i-a cerut lui Marin Preda un nou efort epic. Dar dacă și-a propus să prelungească niște destine care beneficiau, în chipul cel mai rotund, de o caracterizare umană, ideologică și socială cu totul diferită de aceea specifică etapei strict contemporane — atunci el ar fi trebuit în mod obligatoriu (obligativitate estetică) să facă în așa fel încît *să vedem* și noi cînd și cum s-au transformat, structural, purtătorii săi de cuvînt. Așa cum e, cartea, prin extrem de ampla sa figurație, nu spune însă absolut nimic, ea impunîndu-ni-se, în final, ca un monstruos depozitar al schemelor literare care au zguduit epica noastră postbelică. Să constați o asemenea situație și la cel mai prestigios prozator român contemporan — e deprimant. Citindu-i, cîndva, pe Ștefan Luca sau Titus Mocanu, pe Dumitru Mircea sau Ion Istrati, pe, eh, dar ce să-i mai numim, nutream în sinea noastră nădejdea că adevărata cronică a satului actual nu ne-o poate da decît Marin Preda. Era autorul, care, încă din *Întîlnirea din pămînturi,* dovedise o magistrală perspicacitate, un simț de observație al modului de gîndire țărănesc cum, în literatura modernă, l-au avut doar Mihail

Sadoveanu și Liviu Rebreanu. Dar, și punem capăt lamentărilor, apropiindu-se de viața la zi, părintele excepționalului Ilie Moromete a intrat și el în pielea reporterilor și a prozatorilor rurali contemporani. La el, precum la atîția alții, adevărul suferă cumplit, schema se lăfăie, lozinca triumfă cînd ți-e lumea mai dragă, ședința demascatoare e punct nodal al unei „intrigi" inexistente, chiaburul cade, țăranul sărac e promovat în munci de răspundere, în sfîrșit, e prezent tot arsenalul pe care nici măcar *Urzica* nu-l mai cercetează. E adevărat, „elementele" pomenite au minat o întreagă proză, deoarece, pe alocuri, acestea s-au manifestat schematic, forțat, chiar în viața propriu-zisă. Cînd, la o distanță apreciabilă, îți propui să extragi din ele materia epică, atunci se cuvine însă să acorzi credit adevărului, care a putut fi mai mult sau mai puțin limpede în trecut. Este impardonabil ca despre o realitate, nu o dată tragică, să scrii din vîrful unei penițe „cuminți" și să mai acuzi, fără nici o reușită de altfel, umorul. Cu o viață contorsionată, soldată, între altele, cu adevărate alienări (nu ca la Nicolae Velea, ci ca la Fănuș Neagu în *Acasă* sau la I. Lăncrănjan în unele pagini din *Cordovanii*), cu modificări psihologice radicale — nu se cochetează. Cel puțin în cazul cînd vrei să oferi, la modul retrospectiv, o radiografie de 517 pagini. Și, de mai trebuie amintit, atunci cînd îți alegi drept mandatari ai noilor forme sociale niște personaje pe care cititorii le cunoscuseră sub o cu totul altă înfățișare. Făcîndu-se a uita însă cum ni-l prezentase pe Niculae, de exemplu (imaginea cea mai șocantă), autorul „crează" și propune un activist de o rarisimă artificiozitate. Ființa care altădată era singura floare într-o crîncenă încleștare umană, care reprezenta unica rază de lumină într-o casă zguduită din temelii de ambiții nemăsurate și lovituri ale unor implacabile forme economice — ființa aceasta compare în fața juriului nostru în ipostaza dezarmantă a cecității spirituale. Din copilul sensibil de odinioară n-a mai rămas nimic. Ceea ce putem vedea, e doar un vlăjgan adăpat, pe negîndite, la izvorul lozincilor, un „om" care fiind convins de marea-i putere, îi oferă pînă și lui Moromete răspunsuri și soluții marca „asta e, măi tovarășe". Nu facem citații. Ne mulțumim doar a zice că fiind

ridicat la rangul de protagonist, Niculae este acela care împrumută cărții tenta zdrobitoare de neadevăr. Ca să nu greșim, ar trebui poate să privim ipohimenul și, implicit, în întreaga narațiune, și din alt unghi decît acela al unui realism frontal. E posibil, vor replica unii critici, ca Marin Preda să fi mers tocmai pe etalarea schematismului identificat în celula reprezentativă Siliștea—Gumești. Nu e posibil, zicem noi, deoarece sînt semne indubitabile că ceea ce a prezidat, intențional, optica narațiunii este realismul clasic. Acel realism unde se topesc năvalnic numai valurile „obiective" ale vieții. Marin Preda crede în Niculae-lozincardul în mod sincer. Autorul și eroul merg mînă în mînă, cu pași grei de conștiința misiei îndeplinite. Ochii lor, care aleg parcă dinadins gropile lozincilor, sînt vinovați, nu gropile, care s-ar fi cuvenit ocolite.

Probabil că cea mai mare decepție ne-o procură însă Ilie Moromete, personaj redus la condiția unui bătrînel cvasi-senil și forțat, ca atare, să evolueze întîmplător, din perspective foarte labile. Evident, sînt unele atitudini pe care acest fascinant erou le etalează cu destulă convingere. Dar ele se pierd într-un noian de vorbărie neutralizatoare și par mai mult resturi ale unor fișe utilizate cu fenomenal discernămînt altă dată. În noua ipostază, acesta, cu toate eforturile autorului de a-l menține la suprafața evenimentelor, nu reprezintă decît un decalc. Mai mult, o pastișă. Da, Marin Preda se autopastișează cu nonșalanță. Întîlnești pretutindeni un Moromete care se prezintă cu obstinație drept Moromete, care, mai dă din cînd în cînd glas cîte unei replici memorabile, dar care, în ultimă instanță, nu înșală pe nimeni. El este o păpușă mînuită cu sfori extrem de groase. Iar moartea lui, elogiată în termeni deconcertanți de un cunoscut și reputat critic, nu face decît să pună capăt unei „manifestări" total incredibile.

Fapt îngrijorător. Se pastișează Ilie Moromete, însă și celelalte personaje. Se pare că Marin Preda este incapabil să se emancipeze de sub imperiul tipului lansat în 1956. Indiferent pe cine fixează în obiectiv, el nu poate vedea dincolo de atitudinea „morometiană". Toți țăranii lui se vor mintoși, toți susțin conversații după tipicul tragerii de timp și al dedublării (pînă și Niculae, „omul nou", zice pe pagini întregi „he, he"); toți cred că sînt, cum

credea Moromete la fierăria lui Iocan, oameni de extracţie deosebită. Astfel, Ilie Moromete circulă în vreo 40 de copii, se transformă într-o hidră cu capete pe care nimeni, poate, în afara autorului, n-are posibilitatea să le identifice.

Şi acum un fapt bizar. În pofida cusururilor sale structurale, volumul II este, într-o privinţă, mai modern decît primul. Scriitorul e la curent cu literele de azi. Ştie că o naraţiune amplă, unde se ia în discuţie traiectoria sinuoasă a unei mari colectivităţi, nu se poate dispensa de un anume procentaj metafizic. Drept aceea, pot fi depistate în carte frumoase pagini dedicate existenţei, reflecţii profunde despre viaţă şi moarte. Ele aparţin însă autorului. Deci e greu să afirmi, cum afirma cineva, că partea secundă a *Moromeţilor* s-ar înscrie sub simbolul tulburător al unei morţi generale. S-o spunem cinstit. Moare într-adevăr o lume, dar nu pe scenă, ci în culise.

1968

INTRUSUL

Înainte de a pronunța măcar un cuvînt despre *Intrusul,* țin să fac o precizare în legătură cu „scandaloasa“ cronică pe care am înțeles s-o închin *Moromeților* din 1967. Și aceasta, nu pentru că aș fi încă o dată mînat de pîrdalnicul spirit polemic (s-a observat, cred, că n-am răspuns nimănui, nici chiar „spontanei“ „mese rotunde“ din *Gazeta literară*), ci pentru a-i liniști pe cei speriați. Recitindu-mi cronica, am constatat, de ce n-aș spune-o, cu satisfacție că ea reprezintă *și astăzi* punctul meu de vedere. Ea poate vădi, eventual, exigență . . . exagerată (și lucrul îl vom afla cu siguranță încă în cursul existenței noastre), dar nici într-un caz cecitate etică, tovarășe Ivasiuc. Ea poate vădi, eventual, o implacabilitate în afirmarea opiniei, dar asta nu înseamnă că avem de a face cu „pile“ redacționale, stimate Marin Preda. Ea nu este nici pe departe pozitivă, dar e absurd să tragi de aici concluzia că aș avea o programatică reticență față de autor, tovarășe Eugen Simion. În volumul *Însemnări despre proză* (1966) cel mai mare număr de pagini e rezervat lui Marin Preda: p. 20 — p. 24; p. 54 — p. 74. Nu există, aici, nici măcar un rînd de unde să rezulte o atitudine ireverențioasă. Atunci de ce atîta panică? Crede cineva că un autor mare nu poate da și producții modeste sau chiar proaste? Crede, apoi, cineva că o compunere debilă se poate impune prin crezuri ad-hoc? Cînd cartea e intenabilă, travaliul cronicarilor și al recenzenților de ocazie e superfluu pe de o parte, și jenant pentru autor, pe de alta. Dar, cum lăsam să se înțeleagă, n-ar fi exclus

ca *Morometii*, II să fie receptată, în viitor, ca o carte bună. Într-o asemenea eventualitate, mai trebuie oare să amintesc, criticul iconoclast e cel puțin ridicol. Este însă, astăzi, acesta un motiv de convocare a ședințelor în care să se înfiereze opinia singulară? Mă îndoiesc. Înainte de toate, un critic este un critic. Nimeni nu-i poate răpi dreptul de a-și spune părerea, nimeni nu are calitatea de a stabili, precum un prelat, ce e bine și ce e rău. Pînă una alta, avem cu toții dreptate sau greșim cu toții. *Timpul*, care le cerne pe toate, va face desigur lumină și-n problemul moromețian.

Zise acestea, să vedem cum ne apare *Intrusul*. După un timp oarecare de la efectuarea lecturii, romanul se încăpățînează a exista nu atît prin materialul concret, care oricum l-ai privi nu prezintă un interes enorm, cît printr-o curioasă prelungire a problematicii sale în planul celor cîtorva subiecte obsesive ale oricărui om aplecat, într-o proporție sau alta, spre meditație. E o calitate care caracterizează numai literatura autentică și care mă determină, poate pentru prima oară, să semnez întru totul... opinia lui Nicolae Manolescu. Am o sinceră admirație pentru dezinvoltura și intelectualitatea criticului de la *Contemporanul*, dar arareori i-am împărtășit părerile despre epică, întrucît mi s-a părut că acestea nu duc spre stabilirea valorii. Consecvent cu sine însuși, N. Manolescu nu formulează nici de astă dată un punct de vedere tranșant. Afirmă și reafirmă în schimb că *Intrusul* „l-a tulburat dincolo de literatură". În principiu, o atare opinie nu are nimic cu critica. În cazul de față, ea traduce însă cum nu se poate mai adevărat realitatea cărții. *Intrusul* nu e romanul care să te cucerească prin ceea ce spune într-una sau alta dintre pagini. Se desfășoară, în fond, destul de greoi iar întîmplările sînt nu o dată de o banalitate dezarmantă. Se pot găsi cusururi evidente, între care cel mai frapant ar fi poate acela că Surupăceanu, mai bine zis destinul anodin al lui Surupăceanu, nu justifică preocupările existențiale ale autorului, nu învelește cu adevărată carne artistică țelul, și în cele din urmă, mesajul emoționant al romanului. Așa este. Dar *Străinul*? Camus a și fost repede pomenit de toată lumea, fără să se vadă însă că similitudinile sînt cu mult mai numeroase, că nu se reduc doar la semnificații. Sub raport strict

literar, al scriiturii adică, *Străinul* nu mi se pare întru nimic superior *Intrusului*. Îndrăznesc chiar să afirm că la Marin Preda există pagini de o mai ridicată valoare literară. În *Străinul* fraza e nudă (indiferent în ce limbă am citi-o), dialogul mult prea zgîrcit pentru a permite vreo încărcătură psihologică sau filozofică. Meditaţiile lui Meursault nu epatează nici ele. Totul concură la un ansamblu artistic oarecare, unde nici eroul, nici întîmplările notate în stil de proces verbal (baie, film, amor, week-end, prînz, amor, cină, amor, serviciu, amor) nu stîrnesc un interes deosebit. Şi cu toate acestea, cîtă nelinişte se degajă din carte, ce magistrală „descriere" a absurdului cotidian reprezintă *Străinul*. Nu-mi dau seama ce loc ar ocupa acest roman în literatura română. Poate nu prea mare. Noi avem o proză multidimensională şi de o valoare *artistică* excepţională. În literele franceze contemporane el deţine însă un loc hotărîtor. Chiar şi numai acest singur roman e suficient pentru a reabilita o epică încăpută pe mîna unor sterili experimentatori, pentru a continua onorabil marea proză franceză ajunsă, din orgoliul nemăsurat al unor inşi care se intitulează cu de la sine putere inovatori, în tenebroase labirinturi. Dacă *Străinul* nu poate înrîuri în ceea ce priveşte meşteşugul, parvenit prin Flaubert şi Maupassant la o supremă strălucire, el are însă capacitatea de a deschide, în ordinea profunzimii cu care se aduc mărturii despre timp, o adevărată epocă. Irupînd năvalnic, existenţialismul lui Camus se constituie într-un abur care pluteşte pretutindeni. Influenţa acestuia este înrobitoare. Aparent, nici Marin Preda nu i s-a putut sustrage. Dar, ne place să credem, numai aparent. Pentru că pe cei doi scriitori îi uneşte în prima şi ultima instanţă mecanismul de gîndire. Este exclus ca, într-un fel sau altul, scriitorii adevăraţi şi ai aceleiaşi epoci să nu prezinte puncte comune. Fără să recepteze neapărat influenţe, ei ajung inevitabil spre concluzii mai mult sau mai puţin identice. Societatea, în pofida deosebirilor dintre celule, are în latura sa omenească structuri comune care se cer imperios relevate. Ignorînd neliniştile, încrîncenările, trunchierile sufleteşti vechi de cînd lumea, dar mai acute azi decît oricînd, poţi da, eventual, o „literatură" frumoasă, dar neadevărată. Adevăr în literatură nu înseamnă mate-

rialism fotografic, ci meditaţie asupra condiţiei umane. Spre deosebire de volumul II al *Moromeţilor* şi în directa prelungire a *Risipitorilor* (prima ediţie), Marin Preda dovedeşte că a înţeles bine acest lucru. Iată de ce aduce scriitorul român cu algerianul Camus. Dar iată şi de ce *Intrusul* nu e doar, cum s-a spus sub forma unei simple aserţiuni, „nobiliare", *Străinul* nostru, ci cartea care trebuia să apară la noi în mod firesc. Nu e nici variantă nici pendant, ci produs direct al realităţii româneşti, care, în ceea ce are ea cardinal omenesc, nu se deosebeşte desigur de o realitate de aiurea.

Putea să apară *Intrusul* şi în altă parte, în Franţa să zicem? Categoric, nu! Societatea franceză, civilizaţia franceză, literatura franceză au nevoie, pentru ilustrare, de un Meursault. Surupăceanu (nu-mi place numele; prea trădează intenţia de tipizare) n-are ce căuta nici la Oran nici la Paris. Dezastrul lui interior, chiar dacă l-ar fi prăbuşit în nefiinţă, este totuşi rezultatul unui proces omenesc. Surupăceanu e în fond un combatant, în timp ce Meursault nu pare a fi decît executantul unor imbolduri oarbe. Într-un cuvînt, Surupăceanu e un român din zilele noastre, şi de aceea, pentru moment cel puţin, îl preferăm lui Meursault. Într-o proză nu prea veche, cum e cea dintre Dunăre şi Carpaţi, *Intrusul* se încadrează normal. Pînă la *Străinul* mai sînt de parcurs, în toate direcţiile, multe trepte. A le sări, cum încearcă mai toţi tinerii de azi, e tot una cu a te situa, conştient, în afara contextului naţional, atît în ordinea socială cît şi estetică.

Cine este Călin Surupăceanu? Un iremediabil învins, care, înainte de a dispare din scenă, rosteşte în chip de blestem aceste memorabile fraze: „Adio băieţi! Trăiţi şi munciţi în noul vostru oraş pînă o să-i daţi bătrînii care îi lipsesc şi apoi morţii care să asculte în tăcerea mormintelor lor viaţa urmaşilor. Şi creaţi-vă legendele care or să vă convină. Pe mine m-aţi gonit şi atît cît asta poate să vă mai pese, nu puteţi avea iertarea mea. Sînteţi flămînzi de viaţă, dar nu de fericire, şi singura voastră şansă e că nu sînteţi eterni şi că alţii mai buni, poate, vă vor lua locul. Nu speraţi că vă vor menaja!" ... Deci un „străin". Pînă a parveni însă la faza neantului sufletesc şi chiar la amputarea socială, el s-a zbătut din răsputeri. Nici un

moment n-a avut impresia că se găsește în conflict cu sine însuși sau cu istoria. E adevărat, cîțiva ani n-a prea reflectat la propria-i soartă. Dar asta nu din inconștiență, ci tocmai din convingerea că întreprinde firesc, fără mari deliberări, ceea ce se cuvine. În jurul lui nici alții nu se comportau altfel. Cu toate acestea, la un moment dat se vede înlăturat. Plătește vini reale? Fără îndoială. Cînd a greșit? Poate atunci cînd a plecat de acasă; poate atunci cînd a părăsit-o pe Nuți; poate atunci cînd, mînat de ridicole atribuții cetățenești și tulburi imbolduri adolescentine, a descoperit-o pe Maria; poate atunci cînd a fost în stare să alcătuiască și apoi incapabil să reconstituie punctele de legătură cu o soție evident subintelectuală; poate atunci cînd, fără să vrea, a dobîndit calitatea unui erou mutilat și cam caraghios; poate, poate... Dar el a fost întotdeauna cinstit. N-a lovit pe nimeni. Oamenii însă l-au lovit. De ce? De ce-l alungă o societate căreia i-a jertfit toată viața? Iată o întrebare torturantă care acceptă și respinge, pe rînd, orice răspuns. Toți sînt vinovați și, în același timp, toți sînt nevinovați. Lucrurile se petrec ca într-o piesă antică. Este fatalitate? Nu, desigur, dar mecanismul ne scapă. Relația vinovat-nevinovat este atît de perfectă încît dorința aproape maladivă de a găsi explicații conduce spre cele mai stranii tărîmuri. Și între acestea, întrebarea dacă nu cumva purtăm în noi morbul cinismului nu e cea mai neînsemnată. Lumea vrea să trăiască intens, e amatoare de spectaculos. Dar nenorocirea altora e cu atît mai spectaculoasă cu cît e mai tragică. Nu interesează cine o provoacă. Suficient e să existe, deci să poată fi contemplată și amplificată. Probează aceasta o morală îndoielnică? Nici vorbă, una condamnabilă, și în flagrantă contradicție cu cea a societății. Dar ansamblul, colectivul e format din indivizi. Atîtea morale cîți indivizi. Oricare dintre oamenii care l-au împins pe Surupăceanu în pragul sinuciderii ar respinge cu indignare cea mai mică acuză. Și, în sinea lor, sînt convinși că n-au ce să-și reproșeze. Nu pun la socoteală bîrfa care, dintr-un fir neînsemnat, a ajuns o buruiană în stare să otrăvească orice întîlnește în cale. Nici zîmbetele revoltător de superioare cu care au întîmpinat insolitul act de

eroism, poate naiv şi necugetat, dar de o rară generozitate. Toate acestea nu se pedepsesc, nu duc la o conştiinţă a vinovăţiei. Zidul de uscăciune sufletească ne sperie şi ne revoltă, însă pentru nimic în lume n-am accepta ideea că şi noi am contribuit la ridicarea lui.

Aşadar, cine e vinovat? Nu ştim. Cercul e perfect închis, ca în viaţă. De vreţi să aflaţi răspunsul, trebuie să citiţi romanul. Şi dacă nici astfel nu-l veţi găsi, înseamnă că *Intrusul* şi-a atins scopul: v-a aruncat în plasa, pe cît de incomodă, pe atît de omenească, a meditaţiei.

1968

EUGEN BARBU

FOAMEA DE SPAŢIU

N-aş fi crezut ca Eugen Barbu să fi călătorit atît de mult. Citisem cîteva „ilustrate" în vechea ediţie a *Luceafărului* şi apoi cîteva foiletoane despre America. Din acestea nu putea ieşi o carte. Şi totuşi, iată-ne în faţa unui volum în care Europa, cel puţin, e cuprinsă aproape în totalitate. Da, a călătorit mult Eugen Barbu. Dar cîţi n-au călătorit, cîţi n-au bătut Americile şi oceanele fără a fi în stare să scrie măcar o pagină. Cîţi nu se duc cu lunile în depărtări şi se întorc liniştiţi, calmi, neschimbaţi ca după o cură la străbunele feredee. America nu-i pune pe gînduri, Franţa e ... cum o ştim. Nu sînt în stare nici să-ţi vorbească o jumătate de oră despre ceea ce au văzut. Pentru că, de fapt, n-au văzut şi nu puteau să vadă nimic. Se duc, se întorc, iar se duc, iar se întorc. Norocul nostru că mai pleacă şi cîte un Eugen Barbu, care suferă de o cumplită foame de spaţiu. El vrea să contemple totul, vrea să cunoască totul. Vrea, de fapt, să se confrunte cu oamenii de pe alte meridiane, vrea să constate, la faţa locului, ce anume rezistă din cunoştinţele sale de factură livrescă. El nu e un turist, ci un om al acestui zbuciumat secol 20, şi dorinţa sa expresă e aceea de a prinde spiritul timpului, de a sesiza problemele cardinale, în specificitatea şi universalitatea lor. Este apoi omul de cultură, ahtiat după valorile perene. Şi peste toate — scriitorul, prozatorul de excepţional talent. Oriunde deschizi *Foamea de spaţiu* (fericit titlu) întîlneşti pagini frumoase. Cunoscutele însuşiri coloristice ale autorului nu se dezmint nici de astă dată.

Doar că spre deosebire, să zicem, de nuvelele din *Prînzul de duminică* sau de *Groapa,* harul coloristic nu se mai consumă de unul singur — în compoziţii oricum remarcabile — ci e dublat de un impunător cuantum intelectual. Cel ce descrie Vîltava sau Neva, cel ce bate cheiurile Senei şi priveşte înmărmurit Coasta de Azur nu e un pictor obişnuit. E un prozator cu adevărat modern, care „pictînd" peisajele de vis e totodată inhibat de lecturile efectuate cu ani în urmă. Efuziunile lipsesc. Din frumuseţile fixate în retină rămîn pe hîrtie numai frînturi nervoase. S-a dus de mult vremea călătoriilor senine. Veselul Alecsandri nu mai poate călători în zilele noastre. Nu te mai poţi entuziasma fără rezerve. Un gînd „liber" ajunge repede să fie înnegurat de amintirea lui Kafka, de aceea a lui Dostoievski. Ca să nu mai vorbim că între o Pragă şi o Bratislavă, de pildă, treci printr-un „sat" populat doar cu crucile celui de al doilea război mondial. Stilul coloristic pur, entuziasmul netăgăduit echivalează cu inconştienţa, cu facilul. Aşa că nu căutaţi pagini tipice de relatare. Descrierile sînt făcute cu efort. Nu se găsesc resurse nici pentru o fotografie a Coastei de Azur: „Lămîi şi măslini, grădini nesfîrşite, boarea mării năvălind prin ferestrele întredeschise, stingerea culorilor în amurg, murind pe geamuri — cum să vă descriu? Şi apoi lungul colan de lumini vaporoase plutind în ceaţa serii ca nişte meduze albastre, jucătoare, un stol numeros venind de undeva dinspre Italia, săltînd şi sfîşiind întunericul misterios, moale ca o catifea. Zilele se scurg iute, rămîne numai melancolia că timpul fură totul cu lăcomie. Pot oare aceste cuvinte să spună ele singure ce farmec au unele pămînturi şi cum te rănesc?" Evident, Barbu rămîne tot Barbu. Oricît s-ar cenzura, oricît l-ar bîntui melancolia şi conştiinţa unui timp absurd — el nu poate renunţa la o tentă cel puţin atrăgătoare. Eugen Barbu scrie „îngrijit" deoarece nu poate scrie altfel. Fraza distinsă, „şlefuită" — în bună tradiţie la noi — e raţiunea sa de a fi: „În apa tulbure, podurile Pragăi îşi pierd contururile. Amiaza de toamnă are o suferinţă a luminii, o decantare ucigaşă. Oamenii vin aici şi se reîntorc fără să înţeleagă prea bine de ce. Le place silueta neagră a oraşului, carnea întunecată a timpului crescută peste relieful de piatră, cerul

nemişcat, cu o ploaie fină de cărbune în el, pe care îl străbaţi, cum ai sfîşia o pînză diafană de cenuşă împietrită. Vîltava cîntă solfegiul serii sub camera acustică a podului Carol. Totul e încremenit. Pescarii par şi ei de piatră. Gestul uitat al undiţei întinse are ceva dintr-o mişcare infinită. Sub bărci undele rîului abia bolborosesc". Şi acum oraşul lui Petru cel Mare: „Sub cupolele sălilor de concert răsună muzica melancolică a lui Ceaikovski, balerine fragile vin şi dispar din negura unui decor de vis. Trece lebăda neagră în sunete fatale. Tîrziu, cînd ultima măsură a răsunat sub bolţi, te aştepţi să găseşti sub portalurile reci, troici şi cai focoşi. Pe trotuare, o lună de toamnă, cît o crizantemă bogată... O, de cîte ori paşii mei n-au răsunat pe aceste cheiuri, căutînd umbrele marilor dispăruţi ce m-au hrănit cu căldura paginilor lor nemuritoare. Geamurile palatelor vechi cu obloanele lăsate, pe sub perdele se mai strecoară o lumină pustie, undeva răsună un pian. Dinspre Finlanda bate vîntul de noapte şi aştept să aud trăsuri, să zăresc în sclipătul scurt al unei lanterne, profilul neliniştit al marelui Feodor". Există deci „lucruri atrăgătoare" în *Foamea de spaţiu.* Dar nu acestea dau tonul. Pecetea se revendică de la o anumită melancolie, care nu e nici a dezabuzatului, nici a frecventatorului de prea mult frumos. E a omului structural nemulţumit, a călătorului matur care se convinge, pe viu, că lumea trebuie văzută în prima tinereţe. E, de fapt, scepticismul greu de stăvilit al artistului. Comorile de artă de azi şi dintotdeauna n-au reuşit să oprească mersul contorsionat al societăţii. La ce bun piramidele din Egipt; cu ce au înfrumuseţat fiinţa noastră coloanele Greciei antice; unde au dus drumurile împăraţilor romani? Sînt întrebări care, chiar dacă nu dobîndesc o formulare expresă, pot fi, oricum, extrase dintr-un insidios plan subsidiar. Un regret difuz, dar destul de persistent, însoţeşte pretutindeni paşii călătorului, iar rezultatul, un nou cîntec al „zăpezilor de altă dată".

Rob al unei asemenea inevitabile dispoziţii, Eugen Barbu parvine la judecăţi drastice: „Leda lui Tizian nu mi-a spus mare lucru. Rafael nu mi-a plăcut niciodată. *Madona Sixtină* rămîne pentru mine o curiozitate a gustului omenesc pentru reprezentări realiste, nu lipsite de seninătate şi de oare-

care sfințenie, în sensul în care noi acceptăm această noțiune. *Saskia* lui Rembrandt cîștigă desigur la vedere, dar rămîne ceva compus greoi. (...) În general, muzeele păcătuiesc prin aglomerație și prin afirmarea copiilor proaste pe baza vechimii". Cum era de așteptat, frazele de acest calibru au scandalizat pe oamenii de bon ton. Cred însă că sancționîndu-le, comitem o eroare. La urma urmei, *Foamea de spațiu* e un jurnal de călătorie. Baza unei asemenea cărți este impresia. Avem dreptul s-o punem la index? E cel puțin absurd. Ca și în cazul lui Goethe, criticii se scandalizează cînd văd că valorile consacrate sînt mișcate de la locul lor. De ce? Trebuie oare să gîndim cu toții la fel, să ne placă aceleași lucruri și să contestăm „in corpore" ceea ce au contestat înaintașii? În cazul acesta e inutil să mai avem opinii. În loc de cărți noi, e suficient să publicăm vechile cărți. Dar, iată, nu se întîmplă așa. Spre necazul amatorilor de judecăți imuabile apar și păreri frapante, gen: „întotdeauna m-au dezamăgit capodoperele", care, oricît ar fi de riscante, sînt preferabile punctelor de vedere extrase din opiniile altora. Precum în proza propriu-zisă, Eugen Barbu ține să fie, și este, personal. I se pare firesc să privească operele plastice prin ochii săi și nu prin aceia ai unor oameni trecuți de mult în veșnicie. Gustul s-a schimbat, ne-ar sugera el, pîrghiile esteticii, de asemenea. Una este concepția despre frumos azi, cu totul alta a fost ea pe vremea lui Tizian. Dacă nu se acceptă un asemenea elementar adevăr, e de prisos să se mai discute despre „noul roman francez", despre „noul val" cinematografic francez, despre Henry Moore și Giacometti, despre clasicul, deja, Picasso sau despre „popart". Pe ce poziții te situiezi cînd apari în fața unor asemenea „noutăți". Pe aceea a lui Tizian? Eugen Barbu intuiește perfect că arta „veche" ține de o epocă „luminoasă", „sănătoasă", „idealistă" — care azi nu mai e. Rauschenberg poate să placă sau dimpotrivă, să irite. Dar el este contemporanul nostru, nu Rafael. El, meșteșugarul, creatorul unor dispozitive tehnice, este artistul care va lăsa mărturii despre spiritualitatea noastră. Nimic mai normal, deci, ca, trecînd indiferent prin fața tablourilor lui Rafael, să manifești interes pentru „operele" artistului american. Autorul nu se entuziasmează de „vîrtel-

nițele" acestuia, însă nici nu le repudiază. Calm, caută să înțeleagă, să-și explice cum a fost posibil ca „industria" să fie instalată în cele mai mari muzee, mai mult, să abată atenția de la marile și incontestabilele valori. Discuția sa cu artistul american e o mostră de meditație asupra artei contemporane, de fapt asupra timpului nostru.

Rîndurile despre Rauschenberg sînt incluse în *Jurnal american,* ultima și cea mai consistentă secvență a cărții. Aici întîlnim și capitole rezervate conversațiilor cu Truman Capote, Mircea Eliade, Kenneth Bexroth, Stanley Kunitz. Discuțiile, libere, vii, ni-l arată pe Eugen Barbu în postura unui reporter superior. El nu apare în prim plan, singurul său țel fiind acela de a obține răspunsuri revelatoare, în stare să vorbească de la sine.

Marea surpriză a volumului este *America livrescă.* Un capitol excepțional în care locul călătorului, al amatorului de artă, al reporterului a fost luat cu autoritate de acela al sociologului. Nu ne amintim ca în vreo carte românească din ultimii 25 de ani să fi întîlnit comentarii mai pertinente despre fenomenul american. E într-adevăr surprinzător că, numai după cîteva zile de vizite mai mult sau mai puțin oficiale, să te întorci cu opinii de seriozitatea celor exprimate în *America livrescă.* Se observă de îndată că, Eugen Barbu, trece cu grijă toate observațiile prin prisma resorturilor fundamentale. Nu-l tentează straturile de suprafață. El vrea să aperceapă, să demonstreze mecanismele intime. În cazul de față, să „explice" America, țara celor mai epatante contraste, țara realizărilor uluitoare și a crimelor abominabile. Cine este acest american, care, înaintea unui zbor în lună, își suprimă președintele? Răspunsul nu-l găsește nici autorul, dar îl caută cu îndărătnicie, făcînd radiografii și tăind secțiuni, portretizînd sau, pur și simplu, descriind. Onestitatea și lipsa de prejudecăți însoțesc în permanență interesanta sa tentativă: „Există o căutare, ceva cinstit ce veghează în acest popor primitor, deschis, care va supraviețui crimelor și apăsării secrete exercitate de o minoritate rapace și necunoscută".

1969

PRINCEPELE

Tîlcul rezervelor

Mă întreb, cum ar trebui să scrie oare Eugen Barbu, ce carte ar trebui să ofere publicului, ca ai noştri critici să nu mai utilizeze un limbaj reticent, insidios ori de-a dreptul duşmănos. Probabil că nu voi afla niciodată. Sau, în orice caz, nu se va putea afla răspunsul atîta vreme cît Eugen Barbu va rămîne Eugen Barbu, un scriitor robit de patima scrisului, mînios şi doritor de dreptate nu doar literară. Pînă una alta, putem constata şi cu prilejul *Princepelui* ceea ce am putut constata întotdeauna: criticii (într-adevăr, numai unii) devin ca prin farmec foarte exigenţi, extrem de circumspecţi îndată ce-şi exercită pana asupra unui text produs de autorul blamatei, cîndva, *Groapa*. Rezervele, însoţite de o impresionantă armătură ideologică şi estetică, ştiinţifică şi patriotică, etică şi morală apar ca prin farmec şi se însăilează într-o negare pătimaşă, cu iz de înaltă responsabilitate. Să fim bine înţeleşi. Nimeni nu susţine că Eugen Barbu ar fi în tot ceea ce scrie un autor infailibil. Personal, nutresc convingerea că Eugen Barbu ştie el însuşi care este diferenţa între *Groapa* şi *Şoseaua Nordului* ori între *Prînzul de duminică* şi *Vînzarea de frate*. Este şi el, ca orice om, şi ca orice mînuitor al condeiului, un scriitor inegal. Criticul, care n-are altă menire pe lume decît aceea de a ţine balanţa, trebuie să parvină cel dintîi la acest elementar

adevăr. În consecință, e nepotrivit, ca să nu zic altfel, să aplici același tratament cărților de valoare deosebită. În cazul lui Barbu, cei mai mulți știu însă înainte de a-i citi cartea că opinia ce se cere e aceea de negație. De ce? Procedînd astfel, nu ne punem oare sub semnul întrebării onestitatea, probitatea profesională?

Dar să admitem că judecățile rezervate sînt și îndreptățite. Într-o asemenea eventualitate (luată în considerare doar de dragul raționamentului), literatura română, mai precis proza contemporană, ar urma să numere nu zece autori, ci nici măcar zece cărți. Oricine poate constata însă că lucrările bune, foarte bune și chiar excepționale — potrivit criticii curente — se numără cu zecile. Nu mai departe decît anul trecut s-a spus că am avut un an ieșit din comun, un an al romanului. Să ne gîndim puțin: *Animale bolnave* și *Îngerul a strigat*, incontestabil două cărți foarte bune, sînt oare atît de deosebite, ca valoare intrinsecă, încît să nu admită în compania lor o proză cum e aceea din *Princepele*? Să fie Eugen Barbu, un excepțional stilist, sub metaforicul Fănuș Neagu și sub nestilistul Nicolae Breban? Chiar, se poate susține cu seriozitate o atare afirmație?

Lăsînd deoparte interogațiile, voi zice că Eugen Barbu este pentru unii critici o adevărată mană cerească. Exprimîndu-se direct, amestecîndu-se în toate domeniile vieții, el deranjează pe mulți, pe foarte mulți. Drept urmare, i se discută mai puțin cărțile, și e discutat el, ca om. Drept urmare, apare spiritul vindicativ drapat în faldurile curate ale exigenței. Drept urmare, „lipsurile" sînt petrecute printr-o lentilă măritoare, dilatate și generalizate de așa manieră, încît, pînă la urmă, nu știi dacă Eugen Barbu poate nădăjdui să-l ajungă pe nu știu care debutant angoasat. În sfîrșit, drept urmare, oricine își permite să-i dea lecții, să-l bată pe umăr și, de și-a potolit furia în primele pagini ale cronicii, să conchidă magnanim: da, Eugen Barbu promite, a început să miște. *Princepele* are și cîteva lucruri bune, care, aprofundate, ar putea să...

Viziune sociologică

S-a spus că Eugen Barbu comite marea eroare de a se lua în serios în tentativa sa de erudiție, că nu reușește, orice ar încerca, să iasă din imperiul povestirii păstoase, colorate. Obiecția, în parte, nu e lipsită de temei. Într-adevăr, ceea ce ține pe loc *Princepele* e o anume obstinație întru comunicarea unui imens bagaj informațional, ce se revendică de la o insolită și ermetică suprastructură. Se discută în *Princepele*, pe multe pagini, cu foarte autorizate exemple din operele unui umanism renascentist, dar și din practicile ezoterice ale evului de mijloc, despre aproape tot ceea ce putea reprezenta orizontul unui om instruit din trecutele secole. Informațiile și speculațiile, duelurile cu citate sînt interesante în sine, dar, cum spuneam, nu împing prea departe narațiunea propriu-zisă. Reduse, concentrate, acestea ar fi dobîndit poate un efect sporit și, în consecință, s-ar fi încorporat mai firesc economiei romanului. Dar de la această constatare (probabil numai presupunere) pînă la a susține că Eugen Barbu nu poate fi decît coloristul Eugen Barbu, e un drum pardosit cu programatică rea intenție. E de fapt dorința comentatorului de a-l ține cu de la sine putere pe acest autor la notele etalate în primele sale lucrări. Lui Eugen Barbu, unii vor să-i refuze, cu și fără temei, orice încercare de a depăși universul *Groapei*. Că o asemenea atitudine e lipsită de loialitate, nici n-are rost să discutăm. Sînt sigur că un tînăr scriitor ar fi fost foarte apreciat, de aceiași comentartori, chiar dacă ar fi produs numai ceea ce a produs Barbu în capitolele sale de erudiție. Chestiune de optică.

Să nu alunecăm însă pe panta presupunerilor și să vedem dacă în afara „cusurului" pomenit mai sus există și alte neajunsuri. În ce mă privește, nu văd unul esențial. Căci a spune că autorul e lipsit de simț patriotic, e tot una cu a spune că un roman al absurdului e clădit pe acest sentiment. După cum a face speculații pe marginea „precarei" culturi istorice a scriitorului,

ori pe marginea nu mai puţin „precarului“ specific naţional — înseamnă a întoarce spatele evidenţei: *Princepele*, ne place nu ne place, este o întinsă parabolă. Caracterul ei actual e incontestabil. Şi la aceasta nu contribuie nici pe departe numai „fişele reportericeşti, pamfletare“ (cum au încercat unii să le catalogheze, pentru a se linişti), ci însuşi modul de gîndire al materialului, cum se spunea pe vremuri, de viaţă. Aşa încît dacă e vorba de a stabili de ce nu are autorul cultură istorică, de ce nu e infuzată aceasta într-o reconstituire exactă şi patriotică, e pentru că dominantă aci e optica sociologică în cele mai demne şi responsabile elemente ale sale. Parabola strigă, acuză de pe platforma unui simţ civic încă neîntîlnit în proza noastră. Iată de ce, în pofida unei carenţe reale, de privim lucrurile într-o independentă perspectivă estetică, *Princepele* se cuvine aplaudat. Într-o vreme cînd abundă cărţile „neangajate“, racordate destul de facil la estetica dezabuzată de aiurea, o carte, unde se vorbeşte cu nedisimulată încrîncenare despre excrescenţe ale unor forme mai mult sau mai puţin tipice, reprezintă un moment cu totul remarcabil. Vechea vorbă despre implicitul caracter documentar al operei autentice nu e o vorbă în vînt. Ne-o dovedeşte, azi, *Princepele*.

Estetism

Ar fi totuşi profund greşit dacă am considera *Princepele* doar o carte a demitizării şi demistificării, o carte de critică socială. Realistă şi istoricizantă, adevărată şi imaginată, dură şi diafană, proza aceasta se impune înainte de toate printr-un rafinament deosebit. Ceea ce cucerea în aproape oricare dintre mai vechile lucrări ale scriitorului, cucereşte şi astăzi. Stilistul, metaforicul, versatul mînuitor al unei limbi diamantine e prezent de la început pînă la sfîrşit. Limba, îndeosebi, este cu adevărat excepţională. Fără

corespondent în proza contemporană, ea nu poate fi asemănată decît cu aceea a lui Alexandru Macedonski. Precum celebrul poet al rozelor, Eugen Barbu știe a scoate supreme valori estetice din șlefuirea cuvîntului și, cu precădere, dintr-o insolită îmbinare a termenilor arhaici cu neologismele cele mai neașteptate. Ca și hulitul Macedonski, blamatul Eugen Barbu intuiește și demonstrează patriotismul, intuiește și creează estetismul printr-o uimitoare capacitate de reînviere a unei limbi de mult dispărute, care, incontestabil, n-a arătat niciodată cum arată aceea din *Năluci din vechime* sau din *Princepele*. E o limbă artificială (cum artificială, elaborată, e orce limbă literară), în care s-au topit într-un amestec frapant cuvinte „din texte vechi bisericești, cronici ale timpului, precum și documente autentice, începînd de la scrisori particulare și pînă la acte oficiale" *(Avertisment)*. A cita, e aproape inutil, pentru că oriunde ai deschide acest fascinant și neliniștitor basm întîlnești adevărate nestemate. Totuși, iată un exemplu, într-adevăr la întîmplare, trunchiat și lipsit, deci, de un sens anume: „Asta fusese, dar oare ce trece mai curînd pe lume? Facerea de bine! Pe la jumătatea verii, capuchehaia Princepelui de la Stambul ipac îi duse știre că spre Înalta Poartă, vrăjmași ai adevărului și ridicători de zarvă, spre pacostea și surparea lui nevoiau, zicînd nespuse răutăți și înmulțind arzurile. Se stîrnise gîlceavă și trebuia să facă ceva. Să cadă la icoane, la picioarele sfinților, să se dea lor slugă și să se roage, ori dacă s-ar fi potrivit Princepele faptelor celor ce-l surpau, să-i lipsească de viață ca să nu mai fie nestatornici în cuvinte și fapte". Cum greșit e a vedea în *Princepele* numai tendința de satirizare și caricaturizare, tot așa nu ai prea multe șanse de a prinde specificul prozei dacă rămîi la descrierea și elogierea limbii în sine. Mai mult decît în oricare scriere anterioară, limba și stilul sînt, dincolo de caracterul lor excepțional, de valoarea lor de sine stătătoare, numai instrumente de aur întru descripție, relatare și comunicare. În această privință, pandantul cel mai autorizat pare a fi Mateiu Caragiale. În vreme ce părintele acestuia e asimilat în direcția opticii sociale și a neistovitei critici de moravuri, fiul natural e nu mai puțin însușit în structura sa intimă, care, desfăcută, ar etala elemente ca:

melancolie dulce și iremediabilă, crepuscul, atmosferă mirifică extrasă din nuclee sordide, atitudine estetizantă dublată de predilecția pentru drojdia umană, detașare inconștiuă și uluitoare clarviziune, coborîre în promiscuitate și inversiune, dezagregare și autodezagregare implacabilă. Toate acestea se asamblează în ceea ce Mateiu Caragiale numea așezarea noastră la „Poarta Orientului", deopotrivă dramă morală și socială, dar și atmosferă, ipostază sufletească și, numai aparent paradoxal, izvor de spectaculoase valori artistice. Condiția de Poartă a Orientului e suferința noastră seculară și, printr-o compensație funambulescă, estetismul nostru, modernismul nostru cel mai de preț. A demonstra acest lucru în circumstanțele de azi și la atîta vreme după apariția *Crailor de Curtea Veche* nu este, cred, un fapt prea obișnuit. Să-l consemnăm ca atare.

Agonie și extaz

Cei mai înverșunați denigratori ai lui Barbu îi recunosc acestuia o mare calitate: capacitatea de a crea atmosfera într-o pînză epică țesută cu culori și difuze stări psihologice. Comentatorii de pînă acum ai *Princepelui* au remarcat și ei această însușire, referindu-se, în majoritate, la capitolul prim. *Ciuma* reprezintă într-adevăr o secvență antologică. Vestea cumplitului flagel cade ca un trăsnet și aduce oamenii într-o stare vecină cu catalepsia. Toată suflarea stă în nemișcare ca într-un film cu trouvaille. Obiectele strălucitoare devin impudice, vesmintele de gală asemenea. Se dă spate belșugului. Smerenia și înfricoșarea sînt stările dominante, iar icoanele și sfintele moaște singurele bariere spre o moarte bănuită, așteptată, inexorabilă. Dar să dăm cuvînt autorului. Veți avea astfel în față prima pagină a romanului: „Într-o sfîntă Duminică, în timpul slujbei celei mari în biserica

de-i zicea Caimata, intră un fel de cerşitor, înalt, lat, dugos, numai zdrenţe, strigînd:

— Scăpaţi-mă, oameni buni!

Necunoscutul se prăbuşi în faţa porţilor împărăteşti şi îşi arătă subsiorile. O fîntînea purulentă lăsa să curgă de-a lungul braţelor o scursură albicioasă.

— Ciuma! strigă careva şi numele blestematei goli într-o clipă lăcaşul de rugăciuni.

Vestea fugi pe uliţe şi sărbătoarea zilei a şaptea fu tulburată. Oamenii se închiseră în case aşteptînd ceva, cu spaimă. O tăcere de moarte se înstăpîni asupra Bucurescilor. Seara se ivi luna îmbrăcată în sînge şi în jur era un senin sticlă. Pe la miezul nopţii se arătară vîrcolacii cătînd capul lui Iuda şi locul lui Cain. Cîinii lui Dumnezeu muşcau cu sete din lumină şi oglinzile ce se ştie că sînt răuvoitoare la boleşniţă fură acoperite cu marame albe. Se întunecaseră şi ele şi femeile spuneau mai tîrziu că le pieriseră apele, încenuşindu-se şi arătînd semnul morţii. Nevestele îşi scoaseră înspăimîntate inelele cu pietre preţioase şi le ascunseră. Argintul şi talgerele fură îngropate în sipete, podoabele despuiară pe rînd chipurile frumoase şi îngrijorate. Tăcerea creştea nemiloasă şi noaptea asta parcă rece nu se mai sfîrşea. La casele boereşti de pe podul Mogoşoaiei se trăgeau grelele perdele şi se aprindeau lumînările de Paşti. Porţile se închideau cu lanţuri şi dacă ai fi ascultat bine se auzeau cheile ruginite mişcînd în broaştele de fier. Vîrcolacii pieriseră, lumina rea a lunii pierise, acum totul scînteia ca fundul unui lac. Era o noapte înspăimîntătoare cînd în frumosul nopţii furnicile lucrează mai mult şi creşte sarea în mări. Oamenii simţeau cum le sporeşte sîngele în vine ca să se apere de groaza ameninţării care venea de undeva din văzduh". Din acest cumplit văzduh coboară un roi imens de fluturi care întunecă cerul. Nemişcat ca un fabulos balaur, el este semnul unei supreme instanţe: „Întîi veniră cei cu aripile ca pucioasa, galbeni şi uşori, iradiind în noapte tăind aerul în miliarde de felii, erau fluturi amiral, fluturi-lămîiţă, albiniţă, fluturii cerului şi fluturii de sidef, vestind zorii ce nu mai se arătau. Păreau

frumoşi, mulţi cum erau şi plutind uşor deasupra caselor, apoi învăluiră pomii şi coroanele lor odată se prăbuşiră într-o devorare lacomă şi rămaseră pustii şi iar înfloriră în strălucirea lor mirată cînd norul cel galben se ridică deasupra palatului. Aripile galbene erau străvezii, ai fi putut vedea înţepătura albastră a stelelor prin ele, dar în această frumuseţe totul se duse, la fel de încet, cu aceeaşi tainică mişcare, cum ai muta vag lumina. Dinspre jitniţa domnească se auzi atunci un fel de chiţăit de şoarece, unanim, mult, stins, ameninţător. Soseau strigile, fluturii cu cap de mort, aduşi de molimă. Erau mulţi, roşii ca amurgul, arătîndu-şi găvanele negre. Nunteau şi ei tăcut, gros, umplînd aerul de o duhoare grea. Abia mişcau aripile ca şi cînd ar fi fost înecaţi în apă. Nu se grăbeau, acoperiseră cerul cu un văl negru. Nălbarii şi fluturii cu coadă de rîndunică, fluturi de zi cine ştie cum treziţi şi porniţi în această ciudată migraţie, lăsaseră un polen galben, uşor, în văzduh. Prin acest perete subţire şi translucid treceau ceilalţi, greoi, amorfi, greţoşi, voluptuoşi, cătînd parcă un punct cardinal. Stătură un ceas în aer, lipiţi sub lună, ascunzînd-o, oamenii îi văzură bine, buha ciumei dăduse semn fără milă oraşului".

Culori, psihologie anume, atmosferă anume. Sînt toate acestea elemente care mînuite separat sau amestecate imaginează cele mai uluitoare imagini. O atare uluitoare imagine, sau de vreţi, creaţie, e Princepele, monarhul nebotezat, simbolul înţelepciunii, al moravurilor ultime, al tiraniei gratuite, al gustului ireproşabil, al răului hrănit din sine. Princepele acesta nu e un fericit, nici măcar un biped mulţumit. E ros, cum ar spune Eminescu, de aur, mărire şi amor. Le are pe toate trei, însă le pierde pe toate trei. Răul e în societatea şi vremea de care are parte, răul e mai cu seamă în el. O lingoare dulce îl mănîncă încetul cu încetul. Îşi plimbă melancolia prin coridoare pustii, prin palate pustii. Nemulţumirea de sine se răzbună în nopţi ale Valpurgiei, în acte de bestialitate primară. Dar toate sînt trecătoare. Din Princepele niciodată falnic, niciodată destul de orgolios, niciodată un tiran autentic sau un autocrat lucid, rămîne ceea ce a fost întotdeauna: un abur, o fiinţă izvorîtă dintr-un decadentism preţios. El, de fapt, îşi sădeşte moartea în suflet şi

Eugen Barbu a avut fenomenală inutiție cînd l-a conceput nu atît ca pe un potentat, ci ca pe o ipostază a decadenței generice. Intră în dezagregarea lui suav parfum de piersici, mult soare, polenul strălucitor al fluturilor, visată muzică a sferelor și o cerebrală, poate chiar hamletiană îngîndurare. Un asemenea principe nu poate fi urît. El nu e omul care sugrumă o țară, ci doar o fațetă pretențioasă a neantului. Iată de ce maladia sufletească („melanholia"), culoarea în cele mai diverse nuanțe, atmosfera de crepuscul și dispoziția estetizantă se însumează toate sub un singur nume: Principele.

Fanariotism

Cum bine observa Nicolae Manolescu, fanariotismul propus este unul *total*. (Nu știu însă ce se poate înțelege prin cel *ideal*). Fanariotismul lui Eugen Barbu își revendică totul, de la comportamentul domestic și neînsemnata reacție de moment, pînă la concepția filozofică sau numai diavolească despre putere. Istoria, cu binecunoscuta și trista noastră epocă, aproape că n-are ce căuta aici. Domnia căzăturilor din Fanar în țările românești e numai punctul de plecare pentru imaginarea unei faze de civilizație complet răsturnată. Fanariotismul, aici, înseamnă putreziciune morală și socială, ruperea oricărei legături cu trecuta și bănuita lume ideală. Înseamnă, într-un fel, bizantinismul dus pînă la ultimele consecințe. De aceea, probabil, un tînăr instruit cum e messerul Ottaviano venit nu de la Levant, ci de pe undeva de la curțile strălucitoare din Apus, este cel mai îndreptățit reprezentant al fanariotismului. Adevărul acesta îl intuiește însuși Principele: „Messerul său Ottaviano petrecea se pare cu nenorocitele lui de *cortesane*

puttane, pline de vicii, culese prin şanţurile acestei capitale neruşinate de către tineri decăzuţi. Ah, acest derbedeu ce colindase Evropa şi vorbea cu veneraţie despre femeile cîntate de poeţi, dar se încurca cu ţigănci şi cînta cu lăutarii de gît! Uşor îi venea lui să flecărească despre Tullia d'Argona, de Imperia căreia i se acordau favoruri divine, de Beatrice de Ferrara şi de Vittoria Colona sau Faustina Mancina cînd se încurca cu cîte o Tincă puturoasă şi murdară şi strica ighemoniconul curţii...

Monstri infelice, golan pierdut în praful Balcanilor, scursura grecilor şi-a florentinilor sărăciţi, şarlatan şi ignobil, căzătură inspirată, curva Domnilor, oala în care ei îşi vărsau snaga". Un asemenea ipohimen ajunge să-l influenţeze total pe domnitor. Stăpînul ţării nu va ţine nici o dată seama de sfaturile înţelepte ale lui Ioan de Valahia, astrologul cam fără viaţă şi mandatarul unui popor ce îndrăznea doar să aprindă rogojini şi să vină cu jalbe. Va fi mut şi surd la tot ceea ce nu vine de la messer. Pentru că Ottaviano nu-i este doar „nevastă", ci şi sfătuitorul diabolic care vrea să clădească prin sînge o civilizaţie de tip occidental şi să creeze, prin renunţare la orice atribut normal, un principe „desăvîrşit": „Nu sînt Diavolul. Sînt un curtean. Trăiesc să te servesc. Şi nu atît pe tine, cît ideea de putere. Eu sînt sclavul acestei idei". Că nu este slujitorul unei idei, v-aţi dat seama din caracterizarea pe care i-o făcea chiar principele. La Porţile Orientului, messer Ottaviano a găsit cel mai prielnic mediu pentru desfăşurarea unei morale fanariote. Desigur, şi în altă parte s-ar fi comportat asemănător. În Ţara Românească i-au înflorit însă în scurt timp toate bubele şi a putut astfel să pregătească terenul urmaşului. După năpraznica sa moarte se „svoni că pe bariera Delea Veche intrase în Bucuresci (...) un messer de la Orient". Acestea sînt ultimele fraze ale romanului. Ceeea ce semnifică, bineînţeles, ideea de permanenţă, fanariotismul total.

1970

ION VLASIU

O SINGURĂ IUBIRE

Așa cum s-a putut vedea în *Am plecat din sat* sau *Drum spre oameni,* sculptorul Ion Vlasiu dovedește și în *O singură iubire* autentice calități de prozator. Faptul se cuvine subliniat pentru că la noi, cel puțin, e rarisim cazul cînd un slujitor al artelor frumoase mînuiește pana cu aceeași dexteritate cu care ar mînui dalta sau penelul. Ion Vlasiu scrie, sau dă impresia că scrie, cu mare ușurință: în orice caz, paginile se însăilează firesc, fără poticneli, fără hiatusuri.

Prezentul volum alcătuiește cu celelalte două, publicate mai demult, o cuprinzătoare autobiografie. În primul era vorba de părăsirea locurilor natale. Cel de al doilea aducea, pe lîngă evocarea evenimentelor din viața proprie, discuții despre viață și artă. *O singură iubire* seamănă cu *Drum spre oameni.* Este adică o confruntare a autorului-erou cu universul uman și artistic. Pe această linie, nu singura de altfel, cartea e cu adevărat cuceritoare. Căci ignorînd ipostaza celui care a parvenit la o anume situație, ipostază întotdeauna jenantă, și vorbind, implicit, din unghiul modest al omului ce încearcă să-și aleagă un drum, Ion Vlasiu a împrumutat memoriilor sale o tentă de generalitate. În *O singură iubire* nu se vede atît scriitorul și sculptorul, cît un tînăr cu toate îndrăznelile, dar mai ales, cu neliniștile specifice vîrstei. Personajul caută, cu îndărătnicie, răspunsuri marilor probleme ale existenței. Nimeni nu-i poate oferi însă soluții convingătoare.

Nimeni nu deţine cheia miraculoasă a victoriei. Cei bătrîni, deşi au trecut, la rîndul lor, prin aceleaşi frămîntări, nu-i pot fi nici ei de folos. Toţi au „învăţat“ desigur lecţia vieţii, dar au uitat-o cu timpul, sau pur şi simplu au ajuns la constatarea că ceea ce se potriveşte unuia nu e aplicabil şi altuia. Constatarea îl umple de tristeţe pe tînărul nostru. Cu atît mai mult cu cît ea are corespondenţe şi în planul artei. Dacă nimeni nu-i poate spune ce trebuie să facă în viaţă, cu atît mai puţin îl poate învăţa cineva cum să picteze sau să sculpteze. Există totuşi o cheie, dacă nu a reuşitei, oricum a convingerii că ceea ce faci nu e lipsit de sens: dragostea de viaţă. Semnificativ e faptul că soluţia aceasta e depistată tocmai prin cufundarea eroului în viaţă: căutînd şi negăsind în fetele întîlnite unica şi marea iubire, el conchide că aceasta nu poate fi decît arta, arta izvorîtă din iubirea de oameni.

O singură iubire cuprinde însă pe lîngă anii de formare spirituală ai autorului, notaţiile obişnuite ale unui jurnal de epocă. Întîlnim deci numeroase personalităţi artistice şi scriitoriceşti pomenite cu numele lor proprii. Sînt menţionate două din expoziţiile deschise de autor, una la Timişoara şi alta la Cluj. Nu lipsesc, în fine, referirile la evenimentele politico-sociale din cea de a patra decadă a veacului.

Cel mai mare interes îl prezintă capitolele unde întîmplările autobiografice sînt convertite într-un material romanesc, şi unde Ion Vlasiu dovedeşte însuşiri portretistice, vioiciune a dialogului şi chiar o anume invenţie. Vorbind despre expoziţia de la Timişoara, de pildă, scriitorul întocmeşte o schiţă de moravuri a locuitorilor. Aceasta, chiar dacă nu corespunde integral adevărului — e impulsionată de experienţa unui artist neînţeles, — e, oricum, demnă de reţinut pentru fondul ei sarcastic. În culori nu mai puţin roze sînt văzuţi şi cetăţenii Clujului din perioada '30—'40, care, deşi trăiau într-un „centru de cultură“, spre deosebire de morarii din oraşul de pe malurile Begăi, nu manifestau totuşi mai multă pricepere într-ale plasticii şi scul-

pturii. Viaţa artistului în contextul unei atari „comprehensiuni" era supusă, bineînţeles, privaţiunilor. Şi acestea sînt notate. Niciodată însă autorul nu alege diapazonul disperării. Cel mai adesea el caută şi reuşeşte să dea amintirilor o turnură şăgalnică, învăluie anii de crunte lipsuri materiale într-o atmosferă de boemă. Se şterg astfel conturele neplăcute şi se acordă prioritate numai tumulului tineresc. Ajunşi aci, trebuie să menţionăm că „boema", aşa cum ne apare ea în romanul lui Henry Murger, se simte şi în memoriile în discuţie. Vrem să spunem, cu alte cuvinte, că Ion Vlasiu nu e un misogin. Dacă arta e iubirea sa constantă, apoi fetele i-au inspirat şi ele destule iubiri. Autorul nu se sfieşte să le consemneze. Mai mult, fiecare nouă dragoste e povestită pe larg cu mijloacele specifice romanului. Se compun astfel cîteva siluete, precum Nora, Cristina şi Katy. Dincolo de faptul că toate sînt frumoase, fiecare are un specific al ei. Prima e torturată de apetituri matrimoniale, a doua e tipul „clasic" al femeii exaltate (se sinucide), iar ultima, ţăranca din Dileuţ, întruchipează destinul trist al celei care e smulsă, fără reticenţe, din vraja afecţiunii adolescentine. Potrivit legilor unei povestiri ce merge pe fapte, personajele sînt plasate în medii distincte. Se reţine îndeosebi satul sîrbesc al Norei, cu oamenii săi blajini, dar vădind pofte pantagruelice. Descriindu-l, autorul îşi moaie pana într-o pastă groasă, iar rezutlatele, în ordine satirică, sînt remarcabile.

Aproape jumătate din *O singură iubire* e afectată Ogrăi, locul natal al viitorului sculptor. După opinia noastră, amintirile din acest compartiment sînt dilatate. Multe elemente, însăilate cu scopul de a întocmi un fel de monografie, sînt destul de palide, nu depăşesc optica unui simplu vizitator. Există apoi şi repetiţii (cum ar fi baia zilnică în Mureş), semn că pînza e cam subţire. Totuşi găsim şi aici pagini bune, cum ar fi acelea unde apar cei doi bunici ai scriitorului. Iată-i comentînd, fiecare în felul său, gestul temerar al tînărului care a scăpat-o pe Katy de la înec:

— Şi io i-am spus! (Vorbeşte bunica). Nu trebuia să se bage în apă dacă-i afundă; Murăşul îi blăstămat, cere suflete! Le duce Necuratul!

— Taci, tu, ce Necurat? Se-neacă dacă nu știe să-noate! De ce să bagă? Cine rămîne pe margine nu se-neacă. Nu-i nici un blăstăm, îs proști! I-am spus io cîteva de mă ține minte! Unguroiu!

— Ungur-neungur, zice Buna, Murășul nu întreabă; se îneacă și români destui!

— Apăi, și printre români sînt destui proști, ce mi-i unu, ce mi-i altul? Tot un drac. Trebuie să-i lași să se-nece!

— Strigau tare, ce era să fac?

— Să strige! Tu nu erai de vină. Nu-i nici un păcat.

— Ba-i păcat, sare iar Buna. Dacă poți, trebuie să dai ajutor, oricui.

— Tu! Cum să fie păcat? Păcat îi să-l împingi; dacă se bagă singur, ce-ai cu el?

— Apăi, nimeni nu se bagă să se înece. Omul vrea să-și facă năcazu, nu poți ști cînd îți iese Dracul în drum.

— Ea vede numai draci. Tu, omului cumsecade nu-i iese Dracul în drum, de cîte ori să-ți spun? Îi are în grijă numai pe proști. Bine și face! Curăță pămîntul de ei!

— Dumneata ce-ai fi făcut în locul meu? Te răbda inima să te uiți cum se duc pe lumea ailaltă?

— Io? Hm! Ce să fac? Le-aș fi întins o joardă. În apă nu m-aș fi băgat".

Și încă o discuție, de data asta despre ceas:

— Cît o bătut, tu Anică?

— Da număratu-l-o Necuratu, io nu-l mai număr. Ceas îi ăla? La amiaz bate șapte, sara bate opt.

— Bate șapte, bate opt.. Cît vrei tu să bată? Așa bate ceasul: toate numerile.

— Bate-l-ar Maica Precistă! De cîte ori mă iau după el, mă păcălesc. Mai bine mă uit la soare. Soarele-i ceas sfînt.

— Tu, ceasu-i bun la casa omului. În Viena sînt ceasuri pe toate drumurile. Acolo şi copiii au ceas. Cînd l-am cumpărat pe ăsta, de la Suciu... Nu! Asta a fost demult, în opt sute optzeci şi cinci... nu! optzeci şi şase..."
Înzestrîndu-şi evocarea cu asemenea dialoguri, prezidate, cum se poate observa, de o vioaie notă umoristică şi brodînd totul pe un ales fond etic — credinţa sinceră în frumosul omenesc —, Ion Vlasiu ne-a dat o carte care se citeşte cu reală plăcere.

1966

CELLA DELAVRANCEA

VRAJA

Pentru cititorii mai mult sau mai puţin tineri, proza Cellei Delavrancea este o mare şi foarte plăcută surpriză. Citind *Vraja,* ei au ocazia să se convingă, între altele, că epica scurtă şi de concentrată analiză, înscrisă nu pe un inteligibil fir narativ, ci mai mult pe vagi şi întortocheate stări psihice, că această proză, zicem, departe de a reprezenta invenţia de ultim moment a unor juni intraţi năvalnic în galeria succeselor contemporane, era practicată cu cîteva decenii în urmă şi de o artistă care nu şi-a făcut din literatură unicul domeniu de manifestare artistică. Cella Delavrancea a scris puţin şi a publicat şi mai puţin: un singur volum, în anul 1946. Acelaşi volum, căruia i s-a adăugat nuvela *Bal în strada Eldorado...,* apare din nou în zilele noastre. Timpul l-a lăsat aproape intact, deşi tenta generală a subiectelor frizează un oarecare romantism „feminin", iar peisajele sau „locurile acţiunii" par mai exotice, mai atemporale şi aspaţiale ca oricînd. Dar ce importanţă are o asemenea impresie — reală, desigur — din moment ce ochiul scriitoarei a ştiut să surprindă cîteva din frămîntările dintotdeauna ale sufletului răvăşit de Eros şi dornic de limpezire, iar sensibilitatea sa, vădită în atîtea şi atîtea cronici muzicale, plastice ori însemnări de călătorie, s-a „materializat" într-o aleasă, excepţională frază literară. După şirul destul de lung al nuvelelor şi romanelor (încercăm să uităm că s-au scris şi zeci de tomuri reportericeşti) impulsionate de o optică falsă şi topite, cu o neistovită consecvenţă, în limitele unui realism teluric — proza doamnei Dela-

vrancea este cu adevărat reconfortantă. Nu ne rămîne, deci, decît să regretăm reeditarea prea tîrzie a volumului. Dacă *Vraja* ar fi a apărut acum vreo zece ani, poate că mulţi dintre meşteşugarii întru proză (mai ales aceia care, descriind ce au văzut pe la sate şi prin uzine, cred că ne fericesc cu literatură „actuală") ar fi revenit la sentimente ceva mai onorabile, ar fi fost, adică, mai puţin prolifici.

Cele şapte naraţiuni nu-şi propun să rezolve nimic. Tema frecventă e sufletul omenesc surprins în veşnicul său proces de decantare. Mobilul direct, aşa cum se întîmplă în mai toate bucăţile unde eroii sînt... eroine, e, bineînţeles, amorul. Însă un amor „intelectualizat", astfel încît, acesta, reprezintă de fapt poarta prin care sîntem introduşi în vălmăşagul unor impresii, trăiri, decepţii şi euforii funciar şi universal omeneşti. Sub lupă e aşezată nebuloasa magmă interioară, nu o oarecare romanţioasă poveste de dragoste. S-ar putea ca o atare observaţie să surprindă, deoarece oricare dintre bucăţi propune cel puţin cîte o idilă. Nicăieri însă aceasta nu e dusă la sfîrşit. Autoarei i-a fost de ajuns punctul ei incipient, care relevă sau ar putea releva noua şi adevărata individualitate a personajelor. Pe Cella Delavrancea n-o interesează destinul final, ci doar chipul cum gîndesc oamenii cînd trebuie să opteze la modul „sentimental", şi, îndeosebi, cuantumul de sensibilitate evidenţiat cu acest prilej. Nu încape îndoială, că de aceea Aliki, bunăoară (se poate pronunţa oricare alt nume din carte), apare în faţa noastră cam la trei ani după debutul vieţii sale matrimoniale şi dispare cu desăvîrşire îndată ce încheie „aventura" italiană. Nu ştim prea limpede care a fost punctul ei de vedere cînd a apărut Georges. E greu de bănuit şi ce atitudine va lua ea dincolo... de sfîrşitul nuvelei. Ceea ce se poate remarca însă cu certitudine, e faptul că între aceste două puncte, ce mărginesc o viaţă „fericită", lipsită de orice gînd, se iveşte o nouă disponibilitate afectivă care aruncă lumini inedite şi asupra trecutului şi asupra viitorului. Văzînd, cu uimire, că personalitatea ei e mult mai complexă decît o lăsa să înţeleagă Georges, şi aceasta tocmai într-un context amoros, ea îşi desluşeşte propria-i existenţă. Cerebralitatea ca şi autentica sa sensibilitate se trezesc la

vrancea este cu adevărat reconfortantă. Nu ne rămîne, deci, decît să regretăm reeditarea prea tîrzie a volumului. Dacă *Vraja* ar fi a apărut acum vreo zece ani, poate că mulţi dintre meşteşugarii întru proză (mai ales aceia care, descriind ce au văzut pe la sate şi prin uzine, cred că ne fericesc cu literatură „actuală") ar fi revenit la sentimente ceva mai onorabile, ar fi fost, adică, mai puţin prolifici.

Cele şapte naraţiuni nu-şi propun să rezolve nimic. Tema frecventă e sufletul omenesc surprins în veşnicul său proces de decantare. Mobilul direct, aşa cum se întîmplă în mai toate bucăţile unde eroii sînt... eroine, e, bineînţeles, amorul. Însă un amor „intelectualizat", astfel încît, acesta, reprezintă de fapt poarta prin care sîntem introduşi în vălmăşagul unor impresii, trăiri, decepţii şi euforii funciar şi universal omeneşti. Sub lupă e aşezată nebuloasa magmă interioară, nu o oarecare romanţioasă poveste de dragoste. S-ar putea ca o atare observaţie să surprindă, deoarece oricare dintre bucăţi propune cel puţin cîte o idilă. Nicăieri însă aceasta nu e dusă la sfîrşit. Autoarei i-a fost de ajuns punctul ei incipient, care relevă sau ar putea releva noua şi adevărata individualitate a personajelor. Pe Cella Delavrancea n-o interesează destinul final, ci doar chipul cum gîndesc oamenii cînd trebuie să opteze la modul „sentimental", şi, îndeosebi, cuantumul de sensibilitate evidenţiat cu acest prilej. Nu încape îndoială, că de aceea Aliki, bunăoară (se poate pronunţa oricare alt nume din carte), apare în faţa noastră cam la trei ani după debutul vieţii sale matrimoniale şi dispare cu desăvîrşire îndată ce încheie „aventura" italiană. Nu ştim prea limpede care a fost punctul ei de vedere cînd a apărut Georges. E greu de bănuit şi ce atitudine va lua ea dincolo... de sfîrşitul nuvelei. Ceea ce se poate remarca însă cu certitudine, e faptul că între aceste două puncte, ce mărginesc o viaţă „fericită", lipsită de orice gînd, se iveşte o nouă disponibilitate afectivă care aruncă lumini inedite şi asupra trecutului şi asupra viitorului. Văzînd, cu uimire, că personalitatea ei e mult mai complexă decît o lăsa să înţeleagă Georges, şi aceasta tocmai într-un context amoros, ea îşi desluşeşte propria-i existenţă. Cerebralitatea ca şi autentica sa sensibilitate se trezesc la

viață adevărată, sparg pentru totdeauna optica săracă a femeii de o înrobitoare frumusețe.

La o nouă și „lucidă“ mentalitate parvin toate eroinele. Cu mențiunea că dacă Aliki sau nu mai puțin frumoasa cîntăreață din *Bal în strada Eldorado*... dobîndesc, prin iubire, nu doar atributele unei elevate spiritualități, ci și o existență „rotundă“, celelalte, datorită de asemenea iubirii, reale sau imaginare, devin înțelepte însă și extrem de triste. Astfel, e aproape imposibil de crezut că după rîsul isteric al abulico-erotomanei din *Vraja* s-ar mai putea ca eroina să găsească resurse pentru a aborda cu seninătate și participare conștientă vreo idilă. Tot așa, este aproape sigur că dezolanta experiență a semenei sale din *Aperitiv* nu mai poate fi urmată de altele. Dar, fără îndoială, nu are nici un sens să insistăm în descifrarea eventualelor drumuri ale personajelor. Cum spuneam, autoarea și-a lipsit în mod deliberat narațiunile de sfîrșituri limpezi. În felul acesta, întîmplările „povestite“ au alura unor cazuri care invită din plin la reflecție. Ceea ce nu e puțin. Cu atît mai mult, cu cît, propunîndu-se numai datele inițiale ale iminentei metamorfozări, se merge, in extenso, pe analiză — domeniu în care Cella Delavrancea vădește reală virtuozitate. Citiți, de exemplu, pasajul acesta din *Geamăna* (o nuvelă antologică) în care Aliki, departe de iubirea potopitoare a soțului și conștientă de vraja ce o exercită asupra tuturor, ia cunoștință de sine: „De cînd părăsise Atena, pentru prima oară se simțea singură, dezlipită de el. Îi veni să spună... în sfîrșit! Dar surîse la absurditatea gîndului, cu toate că nu putea să îndepărteze o stare de mulțumire interioară. Se bucura de ea însăși, fără a se mai împărți. Își descoperea vitalitatea neștirbită. Era gata să înfrunte neprevăzutul, și i se ridica un val de curiozitate față de propria ei înfățișare. Această nouă putere lăuntrică se ivise acum, la întoarcerea de la vila Gambo.

Pleoapele mari se lăsară pe ochi și strînseră imaginea lui Matko, lungit pe canapea, în aburi de extaz tremurînd pe față. Ce se întîmplase între ei n-o apropia de el, ci de dînsa. I se revela plăcerea egoistă a vieții, fericirea de a primi dragostea, fără a fi pustiită de ea. Se desluşeau elementele valabile

din spirit, se cîntărea agerimea, se sprijinea pe afirmații interioare pe care le bănuise numai pînă acum.

Crescuse ca o forță necunoscută. Simțea că ajutată de ea va deveni tare ca inelul de piatră al fîntînei pe care curge lumina și întunericul, fără a-i măcina substanța". Fericirea terestră oferită de Georges a împiedecat-o să vadă și reversul vieții senine: moartea. Cunoscînd-o, prin atașamentul față de Giulia, ea trăiește clipa de înțelepciune deplină, care i se relevă omului o singură dată. Deslușită în toate implicațiile ei, clipa aceasta răstoarnă cosmosul interior: „Dintr-o dată, o luciditate necunoscută îi apăra moartea în suflet, îi păstra dăruirea ei năprasnică pentru clipa aceea unică, spre care înaintează viața, îi interzicea profanarea unor repetiții. Amintirea lui Matteo redeștepta toată înduioșarea ei. De îmbrățișarea lui n-avusese nevoie să se ferească. Nu o confundase în vuietul oceanic al dragostei. O încercuise în flăcări care o izolau în ea, o întăreau în anumite aspirații neîmpărtășite.

Fervoarea lui gravă și taciturnă i se infiltrase în sînge, curgea acum de la inimă la creier, împiedica rătăcirea personalității ei în fanatismul posesiv al lui Georges. O concentrare aproape dureroasă îi aduse, vie, figura extatică a lui Matteo. Prin el avusese revelația întregirii ei, certitudinea unei forțe spirituale care trebuia să se afirme în viitor. Percepuse cîntecul său interior. Își cunoscuse, în fine, ritmul".

A adăuga că analiza, precum și numeroasele descripții peisagistice, ele însele infuzate de tumult interior, sînt încrustate în fraze ce denotă muzicalitate și lirism — este, credem, de prisos. *Vraja* reprezintă ipostaza literară a excepționalei pianiste, Cella Delavrancea.

1967

FĂNUŞ NEAGU

VARĂ BUIMACĂ

Nu s-ar putea afirma că Fănuş Neagu s-a schimbat structural. În mare, el rămîne acelaşi parcimonios autor de schiţe şi povestiri care acordă o deosebită importanţă simbolurilor, stilului metaforic. Sursa de inspiraţie predilectă rămîne, în continuare, cea rurală. În felul acesta, prozatorul, care nu mai e aşa de tînăr (şi care ar trebui extras din categoria celor cinci sau şase „tineri" pomeniţi şi comentaţi într-un mod destul de nediferenţiat), prozatorul, aşadar, îşi precizează din nou trăsăturile sale distincte, evidenţiate cu tărie încă din prima culegere. Lucrul nu e rău, dar nici foarte îmbucurător. Nu e rău pentru că puţini sînt prozatorii care, recoltîndu-şi subiectele cam din aceleaşi fenomene ale satului contemporan, au reuşit să-şi găsească un ton artistic propriu. Totuşi, o pedalare insistentă pe motive cercetate şi răscercetate, dar mai ales o transfigurare a acestora printr-o suită destul de redusă a unor trouvaille-uri poetice — sfîrşesc prin a obosi. Ne amintim că despre Fănuş Neagu am scris întotdeauna cu simpatie. L-am apărat, din proprie convingere, de atacurile acelora care vedeau în proza sa doar produsul unui făcător de cuvinte. Citite azi, şi nu neapărat „cum grano salis", vechile sale bucăţi, dacă nu entuziasmează, în orice caz nu irită. La cîţiva ani după *Cantonul părăsit* e greu să mai îmbrăţişăm însă un volum a cărui principală pîrghie o constituie „stilul îngrijit", fraza împodobită cu tropi, simbolul agrar desfăşurat. Tare ne temem că Marin Preda avea multă dreptate atunci cînd spunea, sau lăsa să se înţeleagă, că majoritatea tinerilor îşi îndreaptă cu obstinaţie atenţia în direcţia

destul de lăturalnică a şlefuirii frazei şi că încearcă să instaureze, poate fără să-şi dea seama, un neo-semănătorism.

Că Fănuş Neagu pare a fi prizonierul unor metafore demonetizate, al unei vizuini anti-moderne, al unui umanism „poetic" greu de suportat, al unei fericiri factice — ne-o dovedesc înseşi frazele de pe cea de a doua copertă a cărţii: „— Nu plouă, îi zise lui George, au fugit toţi norii. Dar cîmpia tot o să rodească. Orz, grîu, porumb.

— N-a căzut picătură de apă, de unde să se facă bucatele?

— Or să se facă, zise bătrîna. Înainte de a se crăpa de ziuă, eu plec s-aduc caii grîului. De sub pogoanele unde trec caii grîului, spicul se umflă cît coada vulpii. Plec şi vin cu ei pe sub pămînt, şi ei or să necheze sălbatic. Caii grîului, George, au trup de grîu, picioare de grîu, cap de grîu. Tu singur o să-i auzi. «Di, caii grîului!» o să strig eu, şi o să ţin într-o căruţă cu roţi de floarea-soarelui, spiţe de cotolani de porumb, coşul din viţă-de-vie împletită, şi faroancele — patru creste de pepene. Să mă aştepţi şi o să vin. Tat-tu şi mă-ta or să spună că am murit, dar numai tu o să ştii unde m-am dus.

— Închide ochii, zise George, vreau să mă joc niţel cu fulgerele pe care le am în palmă şi să te frig.

Baba Anica se lungi în pat, dar rămase cu ochii larg deschişi.

— Ce buimăceală, zise George, supărat că baba Anica nu-l ascultă.

Apoi tresări speriat: în tindă, ceasul suna de ora unsprezece. Cheltuială de sunete pe care o îneca foşnetul agudului.

Mihai Droc încerca o împărţire a timpului pentru a-şi ostoi durerea. Dar, ciopîrţit astfel, timpul dezvolta îngăduinţă". Fiind extras din povestirea ce împrumută titlul plachetei, citatul are însemnele programaticului. Cu alte cuvinte, ni se oferă posibilitatea de a afirma că Fănuş Neagu crede cu străşnicie într-o proză unde floarea-soarelui, caii grîului, viţa-de-vie şi fulgerele din palma omului se asamblează într-un simbol al unei ploi binefăcătoare pentru bucate. A venit vremea să spunem însă că am întîlnit prea des această recuzită (chiar şi la autorul în discuţie) ca să mai încercăm vreo

emoție, ca să mai credem în metafora ploii economice, sociale, morale etc. Astăzi, cînd literatura, și îndeosebi proza, de pe toate meridianele trece printr-un proces adînc de metamorfozare, o epică plăsmuită îndărătnic din elemente ale unui sămănătorism, glorios și util cîndva, e mai mult decît oricînd inacceptabilă. Cînd zbori în lună, nu-ți iei, în chip de echipament, șalvari.

Într-un fel, autorul nostru și-a dat seama că nu poate să meargă la infinit numai pe o proză metaforico-rurală, și a încercat să-și primenească uneltele și să înlocuiască chiar unii din pilonii opticii sale. Pot fi sesizate deci oarecari noutăți. Dar, cum spuneam printre rînduri la început, acestea nu sînt structurale. Pentru că, grăbit să apară, (cu o sută de pagini), Fănuș Neagu n-a avut timp să opereze prefaceri care să-i confere o altă fațetă. El a înlocuit doar pe ici pe colo cuvintele frumoase cu unele rebarbative. La fel a procedat și în privința viziunii: climatul diafan a cedat locul spleenului și dezabuzării. Astfel, pe malul mării, copiii nu se mai joacă cu nevinovăție, ci goi și bucălați, „se pișă în apă" *(Iarbă vînătă)*. O jună coboară noaptea la Dunăre, dar înainte de a intra în apă îi cere junelui și plictisitului ei însoțitor — săpunul *(Zgomotul)*. O fostă actriță de circ, devenită, probabil prin grija colectivului, șofer pe un autocamion, își desfășoară apetiturile sexuale tocmai în ziua cînd niște cîini turbați îi mănîncă fetița cu nume exotic *(Luna, ca o limbă de cîine)*. Aproape nu-ți vine să crezi că Fănuș Neagu a putut să croiască asemenea scene. Între *Cantonul părăsit* și povestirile de mai sus există un decalaj deconcertant. Prima bucată păcătuia, e adevărat, prin schematism și romanțiozitate... excesivă. Ea purta însă pecetea unei evidente sincerități artistice, și, de aceea, nu șoca. Ultimele „creații" șochează însă. Este exclus să nu conchizi că acestea sînt rezultatul unei adaptări superficiale și de porunceală la „modalitatea estetică" a unor tineri ce-au apărut, cu zgomot, în ultimul timp. Nu e de mirare, așadar, că între Fănuș Neagu din *Zgomotul*, bunăoară, și Iulian Neacșu din prima și ultima sa culegere nu există nici o deosebire. Amîndoi sînt obosiți, și scriu nervos, în fraze dure, despre nimic. N-am fi crezut niciodată că talentatul și apre-

ciatul autor al tripticului închinat lui Ene Lelea va „evolua“ de așa manieră, încît, după ani și ani, să ajungă a nu se mai deosebi de ultimul venit.

Am fi nedrepți dacă am înscrie întreg volumul în limita observațiilor de pînă acum. În *Vară buimacă* există elemente pentru o povestire interesantă și chiar o bucată remarcabilă. Nucleele viabile sînt risipite în *Doi saci de poștă*, care ar fi avut o soartă infinit mai bună, dacă, în loc să plonjeze spre direcții adiacente, autorul ar fi exploatat ideea directoare. Și anume pe aceea legată de scrisori. Un soldat se întoarce din război cu doi saci de poștă. La cîțiva ani după evenimentul crucial, soldatul, devenit un fel de brigadier sau meteorolog într-o stațiune de prin bălțile Dunării, desface cîte o misivă. Află în acest chip gîndurile înfrigurate ale celor care credeau că nu vor mai reveni în patrie. Unii dintre ei au avut însă noroc. Dar norocul e buclucaș, căci poștașul de ocazie ține să restituie scrisorile. Nu chiar pe toate, ci numai pe acelea care îi pot aduce profituri bănești. Scrisorile sînt deci obiectul unui șantaj sinistru. Prinși de acest fir, depănam cu grabă fiecare pagină pentru a vedea în ce fel se va încheia narațiunea. Nu mică ne-a fost însă mirarea și dezamăgirea cînd am constatat că autorul a lăsat baltă această linie, în favoarea unor amoruri (și ele plictisite), văduvite de orice rațiune și semnificație. Păcat. Revizuită, în sensul accentuării temei de bază, povestirea are șansa să devină un bun studiu psihologic, o analiză à la Henrich Böll.

Schița remarcabilă se numește *Acasă*. Aceasta reprezintă o dovadă peremptorie că literatura rezistentă este îndeosebi aceea care se face ecoul (artistic, desigur) al principalelor fenomene social-umane. După cum ne arată tot atît de convingător că metafora și simbolul sînt la locul potrivit atunci cînd descind organic dintr-o viziune lipsită de prejudecăți.

Îi dorim lui Fănuș Neagu să augmenteze numărul unor asemenea piese. Astfel, va redeveni Fănuș Neagu.

1967

ÎNGERUL A STRIGAT

Nu arareori putem contempla în viața contemporană, prin urmare și în literatură, fenomenul curios al incongruenței dintre cauză și efect. Dezacordul, oricum de neînțeles, e cu atît mai insolit cu cît cazurile pe care le am în vedere n-ar trebui sub nici un motiv să aibă alura cazurilor. Cauza ar trebui să fie într-o relație, de nu perfectă, cel puțin acceptabilă cu efectul. Se petrec totuși spectaculoase inversiuni. De ce? Pentru că pur și simplu nu știm sau nu vrem să păstrăm proporțiile reale ale lucrurilor. Supralicităm. Mînați de un entuziasm de obicei sincer (acesta e „cazul") ajungem destul de des să sărim dincolo. Uităm repede ponderea specifică, mobilul satisfacției și, automontîndu-ne și montîndu-i și pe alții, ne trezim, dacă ne trezim vreodată, că în loc să subliniem, să „explicăm", să argumentăm un fapt socialist ori o valoare artistică — le-am bagatelizat. Lista cu prea multe adjective se neantizează de la sine, sărbătoarea continuă obosește, valoarea preamărită cu rost și fără se depreciază.

Iată deci că dacă negarea obstinată e o filozofie nerecomandabilă, nici reversul ei nu pare mai salutar. Aș îndrăzni chiar să afirm că acest revers e nociv. Atitudinea de negare, fie ea și oarbă, e benignă în raport cu entuziasmul supralicitat. Căci bucuria întreținută artificios, peste marginile normale, invită, printr-un fel de dialectică temperamentală, la o contestare categorică, la pulverizarea unui fapt, în esență, pozitiv. Acesta este al doilea

şi cel mai frapant aspect al dezacordului dintre cauză şi efect. E punctul după care nu mai urmează decît o tăcere blazată.

Fără să am pretenţia de a fi descoperit o „aşchie“ a pietrei filozofale, am notat totuşi aceste „panseuri“ crezînd a nu fi total inutile. Ele mi-au venit în minte şi nu m-au părăsit de vreo două luni încoace, adică de la apariţia în arenă a romancierului Fănuş Neagu şi a celui de al treilea roman al lui Nicolae Breban. Primirea de care s-au bucurat ei este aproape fără precedent în critica românească. Probabil numai Marin Preda la apariţia primului volum din *Moromeţii* a mai înregistrat un asemenea succes. Citind cronicile şi articolele, ascultînd emisiunile literare ale radioului, stînd în faţa micului ecran şi înregistrînd comentariile elogioase ale unui reputat critic (care n-a scris niciodată vreun rînd despre literatura contemporană), văzîndu-i şi ascultîndu-i pe înşişi autorii — am parvenit, încetul cu încetul şi printr-un proces straniu — la o stare de perplexitate. La început m-am bucurat sincer: cei doi sînt prozatori autentici. Cu timpul, pe măsură ce articolele dobîndeau forma exegezelor foarte elevate, unde se vorbea, fără prea intime referiri la text, despre Teamă, Timp etc., bucuria s-a diluat şi a lăsat locul spaimei. Vedeam cum sub ochii mei se ridică doi adevăraţi monştri. Autorii, pe care îi cunoşteam foarte bine, nu mai semănau nici cu ei, nici cu alţii. Erau prozatori în stare pură. Interzis, n-am îndrăznit nici măcar să le deschid cărţile. Cum însă teama e trecătoare, cum omul e dator să se învingă în primul rînd pe sine, mi-am luat o dată inima în dinţi şi iată-mă faţă în faţă cu Fănuş Neagu...

Aş comite un neadevăr flagrant dacă aş afirma că *Îngerul a strigat* m-a dezamăgit. Cartea reprezintă o certă reuşită. Dar aş fi nesincer cu mine însumi dacă aş zice că m-a entuziasmat. Şi ca să fiu — cum spun unii — „sincer pînă la capăt“, aceasta se datoreşte criticilor şi necriticilor care s-au repezit ca vulturii asupra cărţii. Ei mi-au răpit aprioric orice satisfacţie. Nu mă mai pot însufleţi. Am chiar tendinţa de a căuta nu atît calităţile, cît mai ales carenţele. Sînt adică pe cale de a mă transforma într-un efect trist al unei cauze tonice. Voi căuta să-mi reprim însă această firească tendinţă, spre

care m-au aruncat comentariile nediferenţiate şi voi ancora — atît cît omeneşte e posibil — într-o discuţie nepărtinitoare. Sînt convins că faţă de cădelniţa debusolată e preferabil articolul „rece“, în primul rînd pentru autor.

Printr-un consens aproape unanim s-a stabilit că avem de a face cu un roman. Cred că e o neînţelegere. *Îngerul a strigat* nu reprezintă nici pe departe un roman. Ştim cu toţii că această specie şi-a lărgit enorm limitele în ultimul timp şi că roman e subintitulat fie un studiu sociologic, fie un eseu filozofic, fie şi numai o scurtă naraţiune cu sensuri mai mult sau mai puţin opace. Oricît de cuprinzător ar fi însă „genul proteic“, el nu poate absoarbe şi *Îngerul*... Pentru bunul motiv că nu e gîndit ca un roman. Materia nu e privită de la o altitudine capabilă să domine şi să îmbrăţişeze totul într-o unitate fermă. Nu e supusă unei priviri care să subsumeze organic multitudinea inevitabilă a firelor dintr-o naraţiune întinsă. Fănuş Neagu desface un număr impresionant de gheme epice, dar uită, nu vrea sau nu poate să le şi adune spre sfîrşit. Aţele se întind într-un nesfîrşit plan paralel în stare să oprească, precum o capcană, orice fir cu direcţie contrară. De aceea *Îngerul* nu are aspectul unui mozaic de viaţă — înfăţişarea cea mai obişnuită a unei naraţiuni de investigaţie sociologică, ci al unei sume de felii independente. Felii care puteau constitui tot atîtea puncte de plecare pentru excelente schiţe, povestiri, nuvele şi, paradoxal, romane. Lui Fănuş Neagu nu-i stă încă la îndemînă romanul, cel puţin romanul pe care îl vrea el: de cercetare în profunzime, pe multe planuri, într-un spaţiu anume şi într-o unitate de timp apreciabilă (o epocă istorică) a unei colectivităţi umane. Îi lipseşte nu doar capacitatea demiurgică de a domina şi însufleţi un mare ansamblu, ci şi suflul. Întotdeauna e grăbit şi tentat să ridice colibe trainice, nu să utilizeze imensul material pe care l-a agonisit la o clădire cu arhitectură pretenţioasă.

De la sine înţeles că meritul ca şi unul sau altul dintre cusururile cărţii nu rezidă în faptul că aceasta este sau nu este roman. În fond sînt atîtea capodopere care nu fac parte din specia în chestiune încît... Dacă am încercat totuşi un comentariu pe o atare temă, e numai pentru a afirma că Fănuş Neagu etalează vocaţia unui povestitor. El nu are darul de a topi viaţa într-o

unitate. Îl deține în schimb pe acela de a povesti, cuceritor, pe fragmente. Ochiul său diversificat descoperă întotdeauna aspecte pline de sevă care se cer imperios integrate narațiunii. Nu are timp să decanteze. El vede și simte intens viața, îndeosebi latura ei frustă și dură. Aceasta îl interesează și aceasta dă unitatea de ton a cărții. Indiferent unde vei deschide încrîncenatul său *Înger*, întîlnești oameni care trăiesc în total dezinteres față de ziua de mîine. Mîncarea și băutura, amorurile carnale desfășurate vulcanic, în vecinătatea fornicației — sînt pîrghiile de prim ordin ale universului ales. Ființele nu gîndesc; macină ca într-o halucinație prezentul, se lasă parcă trăite de fatalitate. Evident, totul e croit pe măsura lor. Nopțile sînt străpunse de șoapte și foșnete ademenitoare; luna invită la escapade; vîntul suflă insidios dintre bălțile ce adăpostesc în devălmășie hoți și animale; soarele vlăguiește orice urmă de gînd curat; vara încinge patimi; toamna declanșează beții; iarna plămădește gînduri vindicative, primăvara descătușează totul și amestecă totul — om, fiară, vegetație, — într-un vîrtej care-și poartă pretutindeni palele mistuitoare. E o lume buimacă. Impresia apăsătoare de vitalitate e potențată desigur și de gustul pentru pitoresc al autorului. Deși a intenționat să-și plaseze „eroii" într-un timp social precis, și a mizat pe revelarea unor adevăruri crude, — Fănuș Neagu nu și-a putut materializa dorința pentru că la tot pasul a fost furat de ceea ce e spectaculos, insolit. La urma urmei un Mohreanu, un Che Andrei, o Bocu nu întreprind lucruri nemaiîntîlnite. Dar sînt totuși aparte pentru că apetitul lor de viață merge tiranic spre elementar uman. De aici aerul lor pitoresc și impresia că trăiesc într-o lume alături de cea reală. Războiul ajunge numai prin zvonuri la ei. Chiar dacă îi atinge, prin dispariția vreunuia dintr-ai lor, existența, în latura ei imens epicureană, nu se schimbă întru nimic. Alungarea boierului de pe întinsele-i domenii conduce la o beție colectivă și la un spectacol al cărui stil e grotescul.

Unitatea aceasta de ton reprezintă ceea ce ne-am obișnuit să numim cu un cuvînt lax, atmosfera cărții. Nerelevînd-o, treci alături de narațiune. Însă nici să rămîi doar la ea nu e prea indicat, întrucît riști astfel să lași în umbră excelente episoade. Strecurîndu-se, numai el știe cum, printre meandrele a zeci

de ițe, compunînd ici chipul feminității agresive (toate femeile sînt hiposexuate), trasînd colo conturele unui bărbat nu mai puțin solicitat de sex (un amor se desfășoară pe corpurile reci ale unor șerpi adormiți), alungînd din urmă o herghelie de mînji sălbatici etc., Fănuș Neagu — tot în ordinea faptului elementar — creează cîteva scene, cîteva episoade în care predilecția pentru pitoresc și etnografic dă memorabile rezultate. E de-a dreptul fascinantă sfeștania pe care o face el unei camere. În noaptea care s-a pogorît după o zi agitată, oamenii au lumînări în mîini și se pîndesc ca vietățile în codru. Popa rostește rugăciuni iar în curte o cruce arzînd își împrăștie vîlvătăile în cele patru vînturi. Boboteaza. Prin părțile Brăilei oamenii aveau obiceiul ca în această zi de iarnă să-și ierte unii altora greșelile. Cei care păcătuiseră grav, cu omor, erau și ei iertați dacă scoteau din apă crucea de argint. Scena propriu-zisă, cu „înnotători" în halate de spital, cu oameni înghețați, cu trupe și ofițeri de paradă dobîndește dimensiunile impresionante ale unei ceremonii păgîne. Episodul care impresionează însă cel mai puternic, e unul despersonalizat din epilog. Ne găsim într-un perimetru și un univers închis cu brutalitate. Oamenii n-au nume ci numere. Barăcile adăpostesc zeci și sute de numere. În indiferența bine organizată, cîte o cifră își dă sufletul. Iată înhumarea. E o pagină în care nervul dramatic și omenia ținută diferențiat în subtext îi conferă, cel puțin pînă acum, un loc unic în proza contemporană: „Sub lumina reflectorului din turnu principal, zăpada, umflată de vînt, avea o culoare galbenă. Urmați de sergent, într-o manta lungă, îmbogățită cu guler moale de oaie, trecurăm lîngă magazia de unelte, unu dintr-o patrulă cu cîini dezveli obrazu mortului, îi smulse un fir de păr și apoi intrăm pe o cărare strînsă între două rînduri de sîrmă ghimpată. Marea vuia undeva în față, greoaie și furioasă, și sirenele șuierau.

— Stooop! Stop!

— Mi-a promis să mă împuște, zise Hoțu. Vreau să se țină de cuvînt.

Țăranu oftă adînc, n-apucase să smulgă de pe mort decît un crac de pantalon, și uite, sergentu aprinsese lanterna. În dunga de lumină coclită descoperirăm gropile. Erau rupte, cu marginile îngroșate de zăpadă. Hoțu ridică o

lopată și un tîrnăcop așezate între pereții unei gherete de santinelă. Pămîntu era înghețat. Am izbit în el și-am simțit că-mi trosnesc șalele. Căciulă de Iepure încremenise în viscol, cu spinarea îndoită.

— Îl aruncăm? întrebă Țăranu.

Sergentu, cu lanterna vîrîtă în mînecă, veni și încercă marginea gropii cu botu cizmei. Se răsuci pe călcîie — vîntu mirosea a fum — și spuse:

362, 363 și 364, în gheretă!

Intrarăm toți trei și ne lipirăm de pereții de scîndură. Sergentu veni în ușă, ne lumină fețele, se retrase cu spatele și se așeză în prag. Era înalt, cu umerii atingea partea de sus a ușii, și împiedeca vîntu să intre.

— 365, spuse el, dă-i drumu!

— Nu pot singur, domnule sergent, răspunse Căciulă de Iepure.

— N-am zis să-l îngropi. Asta or s-o facă ei. Ți-am citit fișa, înțelegi de ce te-am adus?

— Da, domnule sergent, răspunse Căciulă de Iepure și, trecînd la căpătîiu mortului, începu să cînte: Tatăl nostru, carele ești în ceruri, sfințească-se numele Tău . . .

Cînta trudnic și sergentu Paxaman se lăsă în genunchi, cu capu aplecat, și noi dinăuntru îl văzurăm pe bătrîn, pe marginea gropii, mutîndu-și brațu degerat de la frunte spre burtă, și pricepurăm că e popă și că slujește, și îngenunchiarăm și noi și sergentu se mișcă să ne facă loc. Va să zică, el, zbiru, avea un dram de omenie". Regretul nostru, singurul nostru regret e că această carte care colcăie de viață n-a fost înscrisă cu autoritate și în chip unitar sub semnul unor episoade de importanța celui citat.

1969

AL. IVASIUC

VESTIBUL

Sincer vorbind, ne îndoim că această carte consacră un prozator. Sigur este însă că în contextul prozei contemporane, ea reprezintă un moment notabil. Cum se ştie, prozatorul român nu face exces de intelectualitate. N-a făcut şi nu face mai ales astăzi, cînd epica nu numai că e populată în proporţie de 90% cu ţărani, dar, mai ales, vădeşte o optică înmiresmată, nu prea deosebită de aceea a tezismului sămănătorist, şi etalează mijloacele unei retardate proze cvasi-poematice. Cei mai mulţi dintre autorii de romane şi nuvele (onoare excepţiilor) au, sau au avut pînă nu de mult, convingerea că ceea ce se cere e copierea realităţilor înfloritoare, într-o proză cu „mesaj pregnant". Rezultatele s-au văzut, şi, de-a lungul anilor, le-am consemnat şi noi. A venit, însă, timpul cînd s-ar cuveni să luăm act şi de mersul literelor de aiurea. Literatura română, ca oricare alta, nu se poate dezvolta „independent". Aproape întotdeauna artele de pretutindeni au purtat pecetea unui anume timp. Romantismul şi simbolismul, realismul şi naturalismul sînt momente sub egida cărora s-a înscris, cam în acelaşi timp, creaţia tuturor ţărilor prestigioase, inclusiv aceea a ţării noastre. Se înţelege deci, că îndeosebi astăzi, cînd transferul de cultură se efectuează în proporţii masive, nu se mai poate merge pe o potecuţă care răspunde, finalmente, în provincialism. Teoria sincronismului nu e vorbă goală.

Evident, în literatură, lucrurile se pun mai greu la punct. Mentalitatea învechită și paupera informație intelectuală sînt piedici incontestabile. Se cade însă să pornim cît mai degrabă la drum, întrucît, și ne referim la proză, *Moromeții* și *Groapa* sînt, oricum, doar două cărți, iar... *Bărăgan*, după cîte am auzit, a fost radiat din manualele școlare. Spre lauda unor tineri, putem afirma că au apărut unele tendințe novatoare. Cîteva volume din *Luceafărul* atestă preocupări moderne. Din păcate, originalitatea lor e discutabilă (și oarecum firească), lectura cărților en vogue în străinătate (cam acum 30—40 de ani) confundîndu-se cu asimilarea nediferențiată. Totuși, e un semn de bun augur. Dacă la acesta adăugăm cele două romane ale lui N. Breban și debutul prilejuit de Al. Ivasiuc, sîntem îndreptățiți să conchidem că proza noastră a început să se urnească spre intelectualitate. De aceea, oricîte cusururi ar avea *Vestibul*, ne este greu să-l judecăm cu severitate.

Ceea ce ne procură o adevărată satisfacție, e, după cîte ne-am putut da seama, lipsa influențelor despersonalizatoare. Se vede cît de colo că Al. Ivasiuc a frecventat cu pasiune pe părinții prozei moderne, dar și pe emulii lor, după cum nu i-a rămas de loc străină literatura doamnei Hortensia și mai ales aceea „speculativ-neologistică" a lui Camil Petrescu. Toți aceștia sînt priviți însă ca deschizători de noi universuri, ca inventatori ai unor procedee durabile, și de... largă utilitate. De aceea, fără să aibă o cît de mică temere că-i pastișează, autorul preia unele mijloace și se înscrie, în virtutea structurii și preocupărilor sale, într-un autentic climat de intelectualitate. De aceea cartea dobîndește alura unei auto-dezbateri lucide, în limitele unei specii tradiționale, din care a fost eliminată intriga, dar a fost întărită, aparent, latura de caracterizare interioară a eroului. Spunem aparent, întrucît un erou, în accepțiunea romanescă a națiunii, nu există. Dacă am vrea să reconstituim, cu mai multă sau mai puțină minuție, destinul lui Ilea, o putem face. În relatarea sa cvasi-autobiografică, în jurnalul care se cheamă *Vestibul* se găsesc cîteva din episoadele caracteristice ale unei anume existențe, începînd cu amintirile

„semnificative", în ordine psihanalitică, din copilărie, şi terminînd cu acelea nominalizate, dar, în acelaşi timp, general-umane din epoca maturităţii. O asemenea reconstituire arhivistică nu-şi are însă rostul. Nu pe ea mizează Al. Ivasiuc. Momentele concrete sînt doar „pretexte" — notate cu parcimonie şi într-o succesiune dictată de un răvăşit flux al memoriei — care trebuie să declanşeze reflecţiile cele mai diverse. În fond, prin doctorul Ilea, prozatorul îşi etalează filozofia şi concepţia sa estetică. Urmarea? „Romanul" are o evidentă tensiune cerebrală, oferă spectacolul unei cuceritoare risipe spirituale. Dai pretutindeni peste întrebări tulburătoare şi, implicit, peste răspunsuri impulsionate de cele mai neaşteptate puncte de vedere. *Vestibul* nu este, aşa, dar, un roman de analiză — deşi numărul mare de meditaţii şi faptul că paginile sînt scrise la persoana întîia ar conduce spre o atare concluzie — ci, dacă îl putem numi astfel, unul de concepţie. Este o carte unde autorul-erou îşi confruntă existenţa cu viaţa, cu societatea, cu universul. În aceasta şi constă principala ei calitate, dar, paradoxal, şi principala carenţă. În pofida faptului că şi-a construit naraţiunea după un plan ferm, unde protagonistul avea rolul de mobil meditativ, de simbol al unei inteligenţe febrile şi autonome, autorul, după 150 de pagini, încurcă lucrurile. El uită că Ilea trebuia să fie o entitate şi vrea să facă din el un personaj. Îl aruncă deci în braţele unei femei coapte, şi astfel asistăm la unele dintre cele mai banale scene de dragoste, cu plimbări prin „natură", cu planuri matrimoniale, cu griji şi euforii, cu etc., etc. Mai mult, intelectul în acţiune, care fusese pînă nu de mult neuromorfologul, se amestecă şi într-un soi de amor ghebos, pentru a aduce împăcarea între parteneri. Pasajele acestea, de loc puţine, sparg proza pură şi-l coboară pe medic la o condiţie telurică. De acum înainte nu ne vom mai mira deci că e angrenat în clişeele prozei contemporane. Ilea e purtat pe la siguranţă (prilej cu care ni se face „fişa ilegalistului") şi, la un moment dat, îşi dă cu părerea într-o problemă de cadre. Drept încheiere, citim un subcapitol unde e însăilat un poem — lucid de altfel — al unei inimi care îmbrăţişează . . . populaţia Bucureştiului. Păcat.

Prin urmare, ni se oferă (a cîta oară?) o carte cu lumini şi umbre. Părţile bune nu ocupă un spaţiu preponderent. Ele constituie însă o certă promisiune şi repetăm, un început de primenire a prozei noastre. *Vestibul* poate atrage un număr însemnat de cititori, îndeosebi pe cititorii inteligenţi, dar lipsiţi de un prea elevat gust artistic.

1967

INTERVAL

Un constant și năbădăios cronicar, care ține să informeze că nu-i place polemica (în definitiv, nu-l obligă nimeni să etaleze ceea ce nu are sau ceea ce nu-i dă mîna) și, drept aceea, are grijă ca din zece debutanți, pe cinci să-i taxeze de „excepționali“, — spunea, mai anul trecut, că romanul *Vestibul* consacră dintr-o dată un prozator. Cum îl știm consecvent cu sine însuși (două cronici disjunctive la aceeași carte), cum prea bine am văzut că autorii oficializați îl aruncă în slalomul uriaș ori, mai adesea, în neagra tăcere, ne putem aștepta ca despre cea de a doua compunere a autorului în chestiune să nu mai sufle un cuvînt. Sau să nu-l mai laude foarte tare. Sau, pur și simplu, să-l găsească magnific. În sfîrșit, ne putem aștepta la orice. Dar ce importanță are aceasta? Astăzi nu mai miră pe nimeni numărul uriaș de debuturi epocale. Astăzi, oricine poate spune orice despre niște scriitori care sînt sublimi dar nu prea există.

În ce ne privește, nu manifestam, anul trecut, o nețărmurită iubire pentru Al. Ivasiuc. Nu credeam că *Vestibul* este o capodoperă. Nici nu aveam impresia că proza românească și-a descoperit, prin el, pe adevăratul ei întemeietor. (Ne felicităm pentru circumspecție. Între timp a apărut D. Țepeneag care o spune cui vrea să-l asculte că el este ctitorul epicii moderne). Afirmam însă că *Vestibul,* „o carte cu lumini și umbre“, are marea însușire de a urni, în sfîrșit, proza noastră spre intelectualitate“. E puțin? Dimpotrivă, e mult, foarte mult. Atît de mult, încît autorul și-a zis probabil că nu mai poate

întîrzia și că trebuie să dea pe piață un al doilea op. L-a și dat. El se intitulează, în ordinea semantică a primului, *Interval* și poate fi cumpărat, la cîteva luni de la apariție, din orice librărie a țării.

Cum se prezintă Ivasiuc la a doua carte? Este la fel de „interesant"? Justifică speranțele puse în el? Putem crede că eforturile sale se vor converti într-o direcție valoroasă a prozei românești? Iată întrebări imposibil de eludat cînd e vorba de Ivasiuc. Iată însă și întrebări care, urmate de răspunsuri negative, întristează profund. Negative, da, pentru că Al. I. face în *Interval* vizibile sforțări pentru a da impresia că este în formă, că este acela care ne-a cîștigat, nu de mult, încrederea. Supără la modul grav mai ales dorința chinuită a autorului de a apare în fața cititorilor ca mandatar al intelectualității. Desigur, Al. Ivasiuc este un intelectual, un om cult, care mînuiește cunoștințele, extrase din variate domenii, cu inteligență. Dar e suficient atît? Dacă da, ar însemna că orice individ purtat prin școli și beneficiar nu numai al unei memorii depozitare, dar și al unei inteligențe active este, sau poate deveni, scriitor, recte prozator. Har Domnului, scriitorii nu se numără totuși cu miile. Înseamnă, deci, că mai trebuie ceva. Ceva, greu de definit, însă ușor de identificat, cînd există. Din moment ce acest ceva nu se lasă descoperit, nu ne rămîne decît să ... înșirăm golurile, lungimile, adică nemulțumirile noastre.

E de mirare, în primul rînd, cum de a crezut autorul că poate să scrie un roman atunci cînd îi lipsește materia. Și, cu precădere, cum de și-a putut închipui că o poate suplini cu speculații exterioare, cu cvasi-citate și comentarii istorice, literare etc. Urmăriți acest pasaj: „Individul ăsta ciudat (Anastasie Crimca) e un fel de demonstrație a faptului că, oricît ai fi de dotat, dacă nu respecți, ca să spun așa, regula jocului, legea internă a domeniului căruia i te dedici sau a epocii tale, ești sortit eșecului. Dacă nu lucrezi consecvent la nivelul realităților și al principiilor, nu ești cel mult decît o parabolă. Cam ce a fost și Mihai Viteazul, o parabolă pentru pașoptiști. Am subliniat de cîteva ori că Anastasie Crimca era foarte dotat. Dacă ar fi fost un simplu dobitoc oarecare, n-ar merita nici un fel de discuție. Adică un dobitoc evi-

dent, dintre aceia care, nefiind în stare să înţeleagă în principiu nimic, nu te miri că nu-şi dau seama de legea domeniului sau a epocii (cînd acţionează în istorie). Crimca este de alt tip, un alt tip, mai subtil, de lipsă de inteligenţă. El, aparent, era în stare să înţeleagă orice: şi cum se face o construcţie, şi care sînt relaţiile politice necesare ca să reuşească să facă într-un fel carieră. Însă era incapabil, datorită subiectivităţii sale, a nerăbdării, sau din cine ştie ce motive ce nu interesează, să înţeleagă adevărata lege. Şi de aceea a fost redus la neant. Numai că şi-a pierdut capul, dar într-un fel a pierit pe vecie. Dotarea lui nu era decît aparentă. Nu respecţi legea, realitatea, eşti pedepsit. Adică nu pedepsit propriu-zis. Redus la neant, inexistent. Cred că aşa a fost toată viaţa. Un fel de neant gălăgios. Pentru că asta este de reţinut. Legea, principiul este totul. Nu-l înţelegi şi nu te conformi, existenţa ta este o simplă întîmplare. Eşti, şi mai degrabă nu eşti. Cînd nu te conformezi canonului, ca să folosim expresia timpului său, cînd nu faci ceea ce *trebuie*, eşti lichidat, te lichidezi simplu, pentru că *nu există decît ceea ce trebuie*". Fiţi siguri, frazele acestea contorsionate, izbucnite dintr-o subtilitate inutilă, dacă nu cumva doar dintr-un cerebel confuz — le-am extras din *Interval*, nu din lucrarea de seminar a vreunui student. Ce rol au în roman? Un rol capital! Crezînd că păşeşte pe urmele lui Camil Petrescu, prozatorul care a încercat să strecoare ideile filozofice şi-n patul a doi tineri căsătoriţi *(Ultima noapte de dragoste — întîia noapte de război)*, Al. I. vrea să spună, prin obositoare repetiţii, că omul *trebuie* să se supună timpului. De fapt nu ne-o spune chiar el, ci Ilie. Acesta e asistent, iar frazele de mai sus reprezintă numai o mică parte dintr-un curs pe care îl predă, în afara obligaţiilor didactice, undeva la munte, unei studente. Lăsînd de-o parte, găselniţa, sau, ca să zicem aşa, caracterul insolit al circumstanţei, întrebăm: e posibil să faci roman de analiză — intenţia e vizibilă — mînuind fantoşe, păpuşi care emit sforăituri, care repovestesc, cu şi fără rost, întîmplări „istorice", lipsite de însemnătate? Credem că e destul de dificil. Şi nu pentru că Anastasie Crimca e mai puţin important decît Napoleon, ci datorită faptului că autorul e teribil de neîndemînatic atunci cînd vrea, cu orice preţ, să extragă idei morale, filozofice,

psihologice, sociale nu din evoluţia artistică a personajului său, ci dintr-un domeniu oarecare. De fapt citatul cu pricina evidenţiază principala carenţă a cărţii: pauperitatea observaţiei, lipsa de inventivitate. Ivasiuc s-a aşternut pe scris analitic, fără să aibă un mobil cît de cît valabil. Cele cîteva elemente „concrete" sînt de o deriziune totală. Iată-le, puse cap la cap, adică smulse din noianul unei vorbării interminabile. La o şedinţă studenţească de prin anii '50, studenta Olga e exmatriculată. Motivele: cunoaşte limba engleză (deci aşteaptă pe cineva), se îmbracă elegant şi etalează o frumuseţe demobilizatoare, neprincipială. După vreo zece ani, fata se întoarce la universitate şi are surpriza să constate că Ilie, fostul ei coleg şi prieten, care o înfierase fără milă la combativa şedinţă, e asistent. Cei doi pornesc într-o excursie montană, refăcînd astfel drumul unei mai vechi escapade. Între ei au loc cîteva discuţii, cîteva „explicaţii" şi, la sfîrşitul cărţii, fiecare rămîne cu ceea ce a plecat. Fata îşi dă seama încă o dată că Ilie e un demagog, un om slab. Asistentul, slujindu-se de simbolul-Crimca, e convins că a făcut ceea ce *a trebuit*. Asta-i tot. Dar numai din punct de vedere al faptelor exterioare. Întrucît, altminteri, prozatorul dă la iveală 254 de pagini. Cu ce le-a umplut? Cu, crede domnia-sa, o salbă de momente analitice. Nu l-a interesat că nucleul faptic e ca şi inexistent, nu i-a păsat că, în fond, nu e nimic de lămurit, şi şi-a stors pur şi simplu creeri şi pana punînd în gura celor doi „gînduri" de o monumentală goliciune. Mai ales Olga (parcă Olga o cheamă) vrea tot timpul să despice firul în patru. Nu-i reuşeşte însă nici măcar această importantă tentativă, deoarece ea, eroina, nu există. Nu are nici urmă de viaţă. Cînd vorbeşte sau gîndeşte, de fapt vorbeşte şi gîndeşte autorul, în zeci şi zeci de pagini compacte, lipsite de alineate. Cum necum şi Ivasiuc şi-a dat seama că verbozitatea îşi cam dă în petec şi atunci ... a apelat la o fişă de personaj pozitiv. Apare astfel, fireşte tot într-un simulacru de context analitic, imaginea defunctului soţ al Olgăi. (Am uitat să spunem, la timpul cuvenit, că exmatriculata şi-a luat un serviciu şi chiar a contractat un fericit mariaj). Bărbatul acesta de o impresionantă tărie caracterologică — e opus, cum vedeţi, efeminatului Ilie — a fost sergent în războiul din est, ca şi în cel din vest. În primul

strecura manifeste comuniste; în următorul şi-a împuşcat comandantul care voia să fugă la nemţi. În viaţa civilă, după strălucite studii, ajunge „homo edificator" pe un prestigios şantier. Moare în împrejurări stranii. Fişa, ca toate personajele cărţii, e împrăştiată pretutindeni. Adunată, ea are însă înfăţişarea pe care v-am descris-o. E interesantă? Categoric, nu. Prea des am întîlnit imagini similare. Prea e convenţională ca să mai poată juca vreun rol într-o „naraţiune" ieşită numai din dorinţa de lungime. Al. Ivasiuc, care nu se sfieşte să afirme că deţine o bună cunoaştere a societăţii şi eticii contemporane, ar fi trebuit să ştie că fotografiile à la minut, după negativele demonetizate de unii din predecesorii săi, par meschine într-un album personal. Aceasta e situaţia. Cît despre carte în ansamblu, ce să spunem. Dintr-o dramoletă nu poţi scoate decît o dramoletă. Analiza e superfluă cînd e impulsionată de un fapt minor, fie el şi real, cînd descrierea psihologică e văduvită de corolarul unei semnificaţii cuprinzătoare. Lămuririle celor doi, conţinute de altminteri în chiar punctul de plecare, nu interesează. Am fi vrut să aflăm ceva mai mult, ceva şi despre timpul cînd s-au petrecut lucrurile. Căci despre cele din timpul lui Crimca (secolul al XVI-lea) ni s-a vorbit pe larg.

Şi pentru că l-am pomenit iar pe Crimca. Romanul, ca orice specie ce se vrea literară, îşi are şi el „canoanele" lui. Cine nu le respectă poate ajunge în situaţia de a produce „un fel de neant gălăgios".

1968

LAURENȚIU FULGA

ALEXANDRA ȘI INFERNUL

Războiul, subiect obsedant al literaturilor de pretutindeni și din toate timpurile, n-a dobîndit un loc prea consistent în proza românească. Nici în privința valorii intrinsece, nici, și mai ales, în aceea a întinderii. Șanse de a „umple" acest gol se pare că sînt puține. Căci în afara cîtorva tineri care scriu despre război după ureche și a unui foarte restrîns mănunchi de prozatori cu experiență biografică autorizată — nimeni nu se mai gîndește să construiască narațiuni din acțiunile neobositului Marte.

Am rămas deci oarecum uimit văzînd că în contextul prozei actuale a apărut o carte despre război, *Alexandra și infernul*. Surpriza se datorește însă numai faptului că romanul s-a ivit la o distanță apreciabilă de evenimentul care l-a impulsionat, cea de a doua conflagrație mondială. În privința autorului nu există nici o surpriză. Laurențiu Fulga fiind de pe acum „catalogat" ca un comentator al anilor zbuciumați din cel de al cincilea deceniu. Dacă am vrea să menținem totuși această carte într-o împrejurare mai mult sau mai puțin insolită, ar trebui să ne referim nu atît la universul propus, cît la atitudinea criticii literare. Cum bine știm, *Alexandra și infernul* deține premiul de proză al Uniunii Scriitorilor pe anul 1966. Nu avem nici un indiciu asupra modului în care au primit cititorii noua cronică de război a celui care cu mult timp în urmă a publicat masivul tom al *Eroicii*. Cert este însă că criticii nu și-au găsit de loc timp să citească și să discute despre *Alexandra*, cele cîteva recenzii apărute pînă acum neputînd fi luate în considerare deoarece

poartă pecetea neutră a momentului declanşat de mai sus amintitul premiu. E regretabil. Laurenţiu Fulga apare de astă dată într-o haină nouă. El nu vrea să mai fie doar un cronicar cuminte, şi năzuieşte să se impună ca un prozator subtil, într-o carte unde măcelul e fundal, dar cu precădere materie primă pentru unele vizibile intenţii analitice. Dezastrul şi potopitoarea capacitate de distrugere a „marelui" eveniment nu sînt privite în sine, la modul descriptiv-obiectivat, ci oarecum prin ricoşeu, adică prin prisma unor suflete ultragiate şi a unei spiritualităţi coborîte brutal la condiţia infraomului. Aceasta fiind intenţia, se înţelege că şi concepţia romanescă, „schema" este cu totul alta decît aceea cu care am fost obişnuiţi. În fapt, ni se propune o carte „dublă", unde planul mai mult sau mai puţin „clasic", acela al narării logice, ar trebui să se întrepătrundă şi să se condiţioneze semnificativ cu latura consacrată analizei şi comentariului. La prima vedere, un asemenea program epic nu frapează. Astăzi nu mai e o noutate să combini proza faptică, de creaţie, cu aceea numită cîndva analitică. Interesant ni se pare însă trouvaille-ul prin care urma să se realizeze fuziunea celor două direcţii. Astfel, contaminat probabil de proza din care a fost extirpat personajul, autorul nostru nu-şi propune să urmărească de la *a* la *z* unul sau mai mulţi eroi. Pentru a scoate în evidenţă caracterul neutralizator al războiului, însuşirea acestuia de a anula virtuţile şi universul specific oricărui om, el împarte materia în două categorii: de o parte „infernul", de cealaltă el şi ea. Ea se numeşte întotdeauna Alexandra. El, deşi poartă diverse nume, e mereu acelaşi tînăr ofiţer nimerit fără voie în plasa infernului. Alexandra, Filip sau Golia nu sînt personaje, ci entităţi, sau, mai precis, ipostaze ale unor destine generice. Evident, întrebarea e dacă o carte cu o figuraţie aprioric plasată în planul unei tendinţe epice atît de „elastice", prezintă interes. Răspunsul e dificil de dat. Un fapt este însă indubitabil: lectura se efectuează cu destulă trudă. Chiar şi după ce ţi-ai însuşit formula, după ce eşti în măsură să plasezi singur un episod sau altul într-o ordine cursivă — rămîi totuşi nemulţumit. Oricît de interesantă ar fi (şi este) modalitatea, este imposibil să nu sesizezi înaltul ei grad de artificialitate. Alexandra, care îşi începe, artistic vorbind, foarte

promițător destinul, apărînd în fața noastră sub înfățișarea femeii labile, sfîrșește prin a irita. Pentru că rînd pe rînd, ea este și iubita supremă, și instanța judiciară, și mandatara eumenidelor vindicative și chiar întruparea serafică a unei fetițe din pusta ungară. Concepută astfel, eroina ar fi putut să-și înmulțească la nesfîrșit numărul aparițiilor, după cum tot atît de bine și le-ar fi putut reduce la una sau două. Cititorul intuiește concepția „voit întîmplătoare" care a prezidat nașterea ei și de aceea, în partea a doua a romanului, îi acordă doar un credit cu totul pasager. Nu mai vorbim de faptul că lipsa ei de individualitate se soldează cu un balast impresionant. E vorba de acele lungi reflecții ale ofițerului cu diverse nume (reflecții încorporate în uriașe capitole culese cu litere cursive) în care ar fi trebuit să ni se dea o idee despre coșmarul sufletesc al celui despărțit brutal de femeia iubită, de femeia imaginată, în sfîrșit, de femeia-Alexandra. Cum poți să iei în serios niște „groaznice" stări depresive, atunci cînd atît mobilul, cît și elementul receptiv sînt lipsite de personalitate, de trăsături particulare ferme? Sesizînd, pe undeva, subțirimea diapazonului emoțional, sau, pur și simplu, nestăpînind încă „imperativele" prozei văduvite de intrigă, caractere și personaje, Laurențiu Fulga a introdus în roman nu puține episoade „clasice". Sînt și cele mai bune. Am nota înainte de toate înmormîntarea sui generis la care asistă Filip, propria sa înmormîntare și a tuturor acelora care nu s-au mai întors de pe front. Alcătuind un lung convoi îndoliat, femeile duc spre cimitir cîte o ladă sau un sicriu, în care au fost puse cîteva obiecte ale celui dispărut. În fața gropilor, muțenia împietrită se transformă într-o furie spasmodică. Țipetele izvorîte din străfunduri cu o forță irezistibilă, implorările delirante ale ființei divine, imprecațiile și gesturile cele mai necontrolate se asamblează într-o scenă care, amintind într-un fel atributele teatrului antic dar și pe acelea ale literaturii absurdului — se imprimă cu autoritate în memoria cititorului. Bune sînt de asemenea secvențele tipice de război. Departe de a merge pe o încleștare „cinematografică" a armatelor, sau pe un eroism demagogic, prozatorul relevă cu minuție mai ales neantul sufletesc al combatanților. Citind *Alexandra și infernul* rămîi cu convingerea că moartea survenită în război e cea mai dra-

matică întrucît e şi cea mai inutilă. Aceasta fiind ideea cărţii, ne-au surprins neplăcut acele pagini, tot „clasice", în care se face procesul unui maior patriotard. E prea multă pasiune demascatoare aici, prea multă investigare jurnalistică: „Tot războiul celălalt, maiorul dumitale a stat pitit ca un şoarece într-unul din subsolurile Marelui Stat Major. Îl durea burta, acuza mereu un ulcer pe care şi-l întreţinea cu alcool şi cu genuflexiuni faţă de toţi şefii ierarhici. Dar a venit deznodămîntul binecunoscut, pe maiorul dumitale l-a apucat spaima de răspundere pentru făcute şi nefăcute. Trebuiau urgent demonstraţii de loialitate faţă de noile perspective, trebuiau mai ales acte de acoperire războinică despre care să se ducă vestea pînă la Bucureşti . . . Vrei să ştii care-i prima vitejie pe care o săvîrşeşte maiorul dumitale? Pe Olt, într-un şanţ, un muribund german, neînstare să-şi mai suporte durerile, doar arată spre frunte: „Hier! Hier! şi cerşeşte să fie împuşcat. Maiorul dumitale nu ezită o clipă, scoate pistolul din toc şi trage" . . . Un romancier care înscrie războiul într-o schemă modernă, ar trebui să ştie că asemenea pasaje . . .

1967

MOARTEA LUI ORFEU

La puţină vreme după *Prins,* romanul foarte matur al lui Petru Popescu, Laurenţiu Fulga ne propune o nouă partidă de meditaţie asupra morţii. Lucrul, orice s-ar spune, e surprinzător, deoarece pînă nu de mult prozatorii noştri aveau cu totul alte preocupări. Părăsind, aproape dintr-o dată, nu doar vechile universuri ci chiar obişnuitele unelte, mînuitorii epicii par să ne sugereze că, de vrea să dăinuie cu adevărat, romanul, îndeosebi, şi proza, în genere, se cuvine să-şi anexeze temele fundamentale ale existenţei. Rămîne, desigur, de văzut în ce măsură se va rotunji aria investigaţiilor şi mai ales în ce proporţie va contribui scrutarea obstinată a morţii la dobîndirea mult aşteptatei profundităţi a cărţilor de proză.

Nu încape îndoială, simpla abordare a unui subiect mai mult sau mai puţin insolit nu conduce cu necesitate spre realităţi estetice notabile. Mai e vorba de un element adesea ignorat (de critici şi de către scriitori) — talentul —, mai e vorba şi de înclinaţiile fireşti ale autorului. Un scriitor obişnuit a comite schiţe moralizatoare sau numai axate pe grotesc încearcă în van corzile profunde. Pentru a vibra, acestea, corzile, pretind compoziţii ample. Mai pretind un fel de detaşare de teluric, un fel de desprindere bine simulată de faptul brut. Nu poţi vorbi credibil despre moarte, bunăoară, atîta vreme cît mintea şi ochii îţi stau aţintite asupra unei morţi anume. Trebuie un mare coeficient de generalitate pentru a reţine atenţia, şi acesta se revendică de la nişte antene uriaşe, de la un suflu pe măsură, şi,

dacă se poate, de la topirea tuturor nucleelor reale într-unul încă neîntîlnit aevea. Marea forţă a verosimilului se obţine, trudnic, printr-o „artificializare" totală a realului. Forţa aceasta este faza ultimă a travaliului artistic, intenţia primă şi idealul oricărui artist autentic. Este, de apreciem lucrurile în mărime naturală, semnul talentului creator, nu mimetic, nu pur speculativ, nu vag eseistic.

În ce ne priveşte, cu două-trei parţiale excepţii n-am întîlnit încă în proza noastră dimensiunea largă, metafizică, a morţii. Excepţiile sînt, de avem permisiunea să le menţionăm, *Pe ploaie* de Eugen Barbu, *Ce mult te-am iubit* de Zaharia Stancu şi amintitul *Prins*. Toate trei abia formează o carte ceva mai groasă şi, oricît le-am comenta pozitiv, la un loc sau pe fiecare separat, ele sînt departe a imagina un fir conceptual sau literar. Am vrea să fim normal înţeleşi. Consemnînd pauperitatea „direcţiei" în chestiune nu deplîngem neapărat caracterul eliptic al prozei noastre. Moartea, trebuie să spunem, nu ne interesează în sine, ci numai ca punct de plecare într-o dezbatere amplă ce rezervă un loc cel puţin la fel de important şi celuilalt termen, numai aparent antagonic — viaţa. Aşa privind lucrurile, proza ne este încă datoare şi apetitul cititorului pentru gravitate nu este deocamdată împlinit decît printr-un transfer. Despre viaţă, despre moarte (fără să învăţăm totuşi ce este viaţa şi ce este moartea) ne „vorbesc" tot Vivaldi, tot Bach, tot Grieg, tot Dvorjak. Iar mai nou, aproape paradoxal, tinerii autori de muzică pop. (Pentru a fi crezut, notez aici titlul unui disc uluitor, cu muzică pop — electronică: „A saucerful of secrets" — Columbia). Probabil că apelul la discuri e dictat de faptul că muzica este mai directă decît literatura, că are o mai mare capacitate generalizatoare şi, în consecinţă, de impresionare. Cert este însă că un pendant literar românesc-contemporan nu există.

Se va spune, probabil, că nu avem nici un Antonioni sau măcar un Alain Robbe-Grilett, dar că în inventarul nostru îl putem trece pe Brâncuşi etc. Discutînd astfel alunecăm pe o pantă oţioasă, şi în orice caz nu avem în niciun

fel posibilitatea să rostim un cuvînt despre *Moartea lui Orfeu,* punctul de plecare al prezentelor însemnări.

Reuşeşte sau nu reuşeşte Laurenţiu Fulga să ne inoculeze ceva din dramatismul aprioric al temei alese? Da şi nu. Nu, pentru că un om ajuns la anume vîrstă, trecut prin oarecari lecturi, este tentat întotdeauna să raporteze totul la absolut, la ideal. Surîsul ironic sau numai bolnav al Giocondei, apoi, pare oricînd mai trist decît descripţia unei morţi, ori meditaţia oarecare asupra vieţii şi morţii. Dacă gîndul te conduce pe aceeaşi pantă a „artelor frumoase" este, de asemenea, imposibil să ignori chipul contorsionat al lui Laocoon, chintensenţă a suferinţei, a luptei acerbe dar inutile. Cum spuneam, există însă şi posibilitatea unui răspuns afirmativ. În fond, puţine, foarte puţine opere rezistă unui examen total. Iar literatura noastră se cuvine a fi judecată în parametri ceva mai umani. Ca să nu vorbim, că, aşa cum ne învaţă teoreticienii, cronica literară trebuie să ia în considerare toate cărţile unui scriitor, nu doar pe aceea de ultimă oră.

Ajunşi în acest punct, sîntem în măsură să afirmăm că *Moartea lui Orfeu* reprezintă cea mai bună carte a lui Laurenţiu Fulga. După epopeea închinată unei părţi a războiului al doilea mondial, după *Alexandra şi infernul,* el ni se înfăţişează ca un scriitor preocupat mai puţin de realităţile extericare şi mai mult, aproape în întregime, de cele circumscrise eternului problematic. Factura inedită a ultimei cărţi nu se revendică de la o opţiune „modernistă". Fără *Fuga,* autorul n-ar fi putut scrie *Alexandra,* care se hrăneşte aproape în exclusivitate tot din materia războiului. Ce e nou aici ţine oarecum de „tributul" pe care crede că trebuie a-l plăti fiecare prozator, ce se respectă, romanului: analiza. Dar mai e ceva. Laurenţiu Fulga a inventat un personaj feminin generic. În Alexandra sînt topite toate apariţiile feminine ale romanului, „trouvaille" fără îndoială interesant, ce a facilitat etalarea unor puncte de vedere disjunctive şi .. apariţia celui de al treilea roman. Şi în *Moartea lui Orfeu,* Horaţia este un personaj în care se resorb toate femeile lumii, nu doar ale romanului. Epatantă în *Alexandra,* invenţia se justifică integral în *Orfeu.* Aici, autorul nu mai avea nevoie de un personaj, ci de un termen de referinţă.

Nu interesează cum e și cine e Horația, ci faptul că ea moare, că trebuie să moară. Personaj e moartea femeii iubite, nu Horația anume. Prin dispariția ei, anunțată în primele pagini și înfăptuită după vreo 48 de ore și 350 de pagini, eroul resimte dispariția, rînd pe rînd, a tuturor pilonilor universului, a tuturor dominantelor sociale, morale, intelectuale. În mintea învălmășită a celui ce ne întreține printr-un cvasisoliloc, efemerul și insignifiantul se substituie eternului și definitoriului, crima înlocuiește echilibrul, deriziunea ia locul elementului grav, disoluția morală alungă bunul simț, concupiscența, reală sau dorită diabolic, apare tocmai cînd suferința ar fi trebuit să sanctifice și o piatră. Misticism și ură, anarhism și cădere în catalepsie, egoism și altruism inconștiu, critică socială și apologie a infernului — toate ocupă ecranul unei minți, pe rînd lucide și dezaxate, care caută să se pună în acord doar cu sine însuși. Evident, nu reușește. Marile probleme, cum se spune, nu sînt pentru individ, ci pentru o lume întreagă. Și dacă o lume întreagă le lasă nerezolvate, dovadă caracterul etern al acestora, faptul că fiecare generație le reia din punctul zero, atunci, e de presupus, individul n-are nici o șansă de reușită. Singura certă realitate este suferința întru limitare, convingerea că oricum ai proceda, orice ai întreprinde totul se termină, fără să știi cînd, fără să știi de ce, în abis. Nici examenul, poate lucid, poate autocritic, poate furibund al propriei vieți nu se soldează cu vreo soluție: „. . . întoarcerile au mereu același caracter limitat, mutilat, de fiece dată răsar de undeva niște forțe ostile care te înhață și te împing din nou cu brutalitate în propria-ți matcă, să-ți continui drumul spre abis. Dovadă că destinul niciodată nu se lasă trișat, puțin îi pasă de spaimele, convulsiile tale, un singur drum duce într-acolo, și doar soarele mai știe cu ce indiferență ni-l luminează pînă la capăt".

Prin urmare, neant și inutilitate. Atunci, în ce constă meritul unei cărți care vorbește doar de o inexorabilă și totală dispariție? Paradoxal, dar nobila ei rațiune rezidă tocmai în faptul că vrea a cerceta resorturile ascunse ale inexorabilei stingeri. Aici nu contează împrejurarea că totul dispare, nu concluzia obiectiv tragică trebuie reținută, ci efortul de a pătrunde esențele. La

urma urmei, unul dintre celebrele silogisme ne avertizează că omul nu e veșnic. Știm cu toții că omul nu se naște decît spre a muri. Și totuși, nu ne putem abține să nu batem mereu la niște porți ce rămîn deapururi închise, să nu ne întrebăm de ce murim și, firește, de ce e nevoie să mai trăim. Ne întrebăm și nu găsim răspunsul. Dar în acest timp, fatalmente, luăm act de viața noastră, transpunem petrecerea prin ani pe portativele distinse ale existenței. Această metamorfozare este apanajul suprem al omului autentic, este rațiunea sa de a fi. Iar cînd ea reprezintă mobilul artei, nu putem decît s-o semnăm. Este ceea ce am și încercat în rîndurile reclamate de *Moartea lui Orfeu*.

1970

PAUL GEORGESCU

VÎRSTELE TINEREȚII

Citind proza intens livrescă a lui Paul Georgescu, ne-a venit în minte un cuvînt al lui Remy de Gourmont: „Crima capitală pentru un scriitor este conformismul, imitația, supunerea la reguli și învățături. Opera unui scriitor trebuie să fie nu numai reflexul, dar reflexul îngroșat al personalității sale. Singura scuză a scrisului, pe care o are un om, e aceea de a se scrie pe el însuși, de a dezvălui altora felul de lume ce se oglindește în oglinda lui individuală; singura scuză este de a fi original; trebuie să spună lucruri încă nespuse sau să le spună într-o formă încă neformulată. El trebuie să-și creeze propria sa estetică și vom fi siliți să admitem atîtea estetici cîte spirite originale sînt". Evident, Remy de Gourmont nu e nici Sainte-Beuve nici Taine, nici măcar E. Lovinescu sau G. Călinescu. Totuși, opinia aceasta, lansată în focul aprigei campanii de constituire a unei noi estetici (cea simbolistă), se desprinde parcă din contextul momentului care a impulsionat-o și dobîndește alura unui atotputernic crez artistic. Confruntată cu o anume realitate literară, ea poate da naștere unor interesante concluzii, poate să ne arate, în cazuri izolate bineînțeles, dacă se mai validează sau nu. Să vedem, deci, cum răspunde Paul Georgescu, ferventul consumator de literatură, principiului de mai sus. 1) Se supune noul nostru prozator regulilor și învățăturilor? Indiscutabil. Cele patru nuvele etalează, în fond, motive, universuri de mult cunoscute, toate „repovestite" în limitele unor „habitudini" estetice mai mult sau mai puțin familiare cititorului obișnuit. 2) Reprezintă *Vîrstele tinereții* reflexul îngroșat al perso-

nalității autorului? Categoric, dar, paradoxal, reflexul nu înglobează o partitură originală, ci doar note străine, împrumutate cu dezinvoltură, și nu o dată, denunțate. 3) Avem de a face cu o oglindă originală în care scriitorul se scrie pe sine? Desigur, se scrie pe sine (arareori se poate întîlni o carte în care autorul să-și manifeste atît de tiranic prezența), dar, iar paradoxal, prin acumularea unor oglinzi prestigioase, „ordonate“, nu o dată, într-un raport premeditat disjunctiv. 4) Ni se spun lucruri încă nespuse, sau ni se oferă, într-o formă inedită, lucruri cunoscute? Nici una, nici alta. Totul a fost spus de mult, încă de pe vremea grecilor antici sau și mai înainte. Cît privește formulele, acestea sînt „bunuri de uz universal“, chiar și „vîscozitatea“ sartreiană (*Vacanța*) sau ambiguitatea lexicală de factură saraute-iană (*Diesel 060.205*). 5) Se mai poate discuta de o estetică personală? După cele expuse, răspunsul e superfluu.

Am procedat la această strînsă confruntare, întrucît avem convingerea că și Paul Georgescu, ascuțit spirit asociativ și disociativ, om de aleasă cultură și cititor a mii de romane și nuvele, oricînd „ready“ să-ți ofere un citat revelator, s-ar fi putut comporta identic în cazul unei discuții despre o carte gen *Vîrstele tinereții*. Nu știm care ar fi fost opinia sa. Probabil pozitivă, de vreme ce „polivalența necesară“ a fost ridicată la rang de principiu. Remy de Gourmont, precum s-a întrevăzut, ar fi avut însă serioase motive să se declare nemulțumit. Noi? Noi, care ne-am servit copios de cuvîntul poetului simbolist spre a arăta dintru început că originalitatea (atît în ceea ce privește „umanitatea investigată“ cît și mai ales tiparul estetic) nu este nici pe departe calitatea principală a cărții — noi, vor zice unii, nici nu e cazul să ne mai obosim cu formularea punctului de vedere. El este desigur negativ. Și totuși, nu e așa. Ne facem o sinceră datorie din a o spune răspicat, din capul locului, că *Vîrstele tinereții* ne-a procurat o neașteptată satisfacție. Primele trei nuvele ale volumului (ultima nu intră în competiție; prea e ințepată și prea aduce a decalc după proza unor franțuji ce n-au nimic de spus) sînt cu adevărat tranchilizante pentru un critic oripilat de avalanșa potopitoare a epicii realiste. Paul Georgescu, cronicarul și eseistul Paul Georgescu, s-a aven-

turat, din nestăvilită propensiune intelectuală, în hăţişurile beletristicii şi a reuşit performanţa uluitoare de a exceda cu mult media epicii contemporane. Vorbind despre tipuri „clasice“ şi în tipare, dacă nu întotdeauna clasice, oricum în limbajul unor remarcabili prozatori contemporani, el şi-a găsit, ne place să credem, o mult rîvnită redempţiune, iar nouă ne-a dat o carte a cărei mari atracţii rezidă în semnele unei labile, scăpărătoare şi profunde inteligenţe. A apercepe (termen predilect scriitorului) în chip structural literatura şi a scoate apoi, aproape numai din acest act, o nouă literatură, *originală* prin punerea în pagină şi cu adevărat *actuală* prin pulsul său identic — este, „ei, da, de ce să n-o spunem“ (p. 52) un fapt ce se cuvine pe bună dreptate apreciat.

Să zăbovim niţel asupra conceptului de actualitate. Cîţiva dintre prozatorii noştri s-au străduit, ani de-a rîndul, să ne convingă că actualitate înseamnă musai transcrierea realităţii. Este de neînţeles cum amatorii de asemenea proză actuală nu-şi dau seama că ceea ce interesează în primul rînd nu e lupta pentru sau împotriva cotelor, nici faptul că se înfiinţează şi apoi se consolidează o cooperativă, nici, nici, nici, ci spiritualitatea celui pus să acţioneze într-un sens, dacă vrem neapărat, fie el şi istoric, dacă nu, simplu uman. Ţăranul român din unele cărţi din ultimii 20 de ani, a fost transformat într-un fel de fiinţă ontogenetic-socialistă care a repetat, ca la carte, o prestabilită filogenie socialistă. A ambiţiona să „rezolvi“ toate problemele unei noi societăţii prin descripţia trunchiată a insului ce-şi lasă caii şi intră în colectiv este însă un non-sens. Să fim bine înţeleşi: nu contestăm valabilitatea unei literaturi strict rurale. Dar pentru a fi literatură adevărată, ea se cere emancipată din imperiul viziunii terifiant-materiale şi profilată pe coordonate endemic-umane.

Aparent, paranteza nu-şi are rostul. Numai aparent, întrucît, deşi nu se ocupă de ţărani, Paul Georgescu se plimbă totuşi prin tîrguri, printre oameni căzuţi în automatisme devenite, prin pana lui Caragiale, Brătescu-Voineşti, Bassarabescu, Sadoveanu şi mulţi alţii — „livreşti“. Tentaţia de a-i privi încă o dată, pe aceştia, din optica „clasică“ e mare. Nici nu vrea, de altfel, să

reziste. Însă, dincolo de ceea ce ştim cu toţii, autorul are inspiraţia şi talentul de a aduce şi altceva: condiţia fundamentală a omului, omul faţă în faţă cu sine însuşi. Aşa că, fie că e vorba de un adolescent (*Vacanţa*), fie că ni se propune un tînăr filozof (*O viziune a paradisului*) avem întotdeauna în faţă spectacolul tulburător al unei minţi în mişcare. Paul Georgescu nu creează de fapt eroi. El „se mulţumeşte" cu inteligenţa pe care o ipostaziază într-o gamă infinită. Pentru a fi actual, şi este cu prisosinţă, autorul consideră suficientă dezbaterea intelectuală asupra unor chestiuni primordiale, de ieri, de azi, dintotdeauna. Este viaţa o meserie? Este meseria viaţă? Este firava fiinţă umană centrul universului şi, drept aceea, mandatarul nimicniciei şi al frumosului suprem? Se cuvine să mai plămădim şi noi, precum atîtea miliarde de oameni înghiţiţi de hăul istoriei, firul existenţei ideale? În sfîrşit, moartea încununează un calvar, sau e o sincopă tragică? Sînt *idei* frămîntate şi aruncate pretutindeni. Lăsate fără răspunsuri răspicate, acestea incită la reflecţie şi ne fac să le simţim, pentru a cîta oară, ale noastre, numai ale noastre. Nu mai vorbim, că uneori ni se dau şi excelente traduceri literale ale conceptelor, precum în acest pasaj consacrat morţii: „Stînd ca într-un tren sau avion, respirînd egal şi adînc, judele începu să parcurgă spaţii transparente şi verzui, traversate de dungi violete şi aurii, alunecînd egal pe deasupra munţilor negri, chinestezia sa detracată îl împiedeca de la zbor şi atunci urmărea, ca pe un spectacol, viaţa independentă, inegală a organelor sale autonome. Dar chiar mişcarea de translare din spaţiul interior nu rămînea egală cu ea însăşi, fiindcă marile fluvii mîloase şi fierbinţi poartă monştri şi, de la un timp, la început foarte rar, ei apăreau timizi, deghizaţi, stînjeniţi de propria lor alcătuire neverosimilă, mai mult sugerînd ireala lor existenţă terifică". Pasajul e mult mai mare, el desfăşurîndu-se în pînzele unei viziuni cosmice,... desprinse de contigent. De altminteri întreaga nuvelă *Vacanţa*, precum şi *O viziune a paradisului*, un micro-roman, deşi sînt precis localizate (satele-oraş Amara şi Sarica), deşi vehiculează o tipologie „concretă" dau pînă la urmă impresia că au fost scrise nu pentru ceea ce se spune direct, ci pentru ceea ce se citeşte printre rînduri. Iar dintre rînduri, uneori chiar din pagini gnomice, se des-

prinde o înrobitoare atmosferă existențială. Să se datorească aceasta structurii intelectuale a scriitorului, mefienței sale în real, sau pur și simplu incapacității de obiectivare? Și una și alta. Cu mențiunea că Paul Georgescu probează, cînd vrea, excelente aptitudini în descripția nudă a realității. Desigur, optica nu e chiar personală, înclinarea sa organică spre ironie și sarcasm confundîndu-se cel mai adesea cu viziunea caricaturală a lui Caragiale. Oricum, probele sînt însă probe, și, pentru a fi crezuți, cităm cu plăcere un fragment din *Vizite*, unde spiritul de observație, umorul rezultat dintr-o vie inteligență și simțul modern al mișcării cinematografice fac bună casă: „Odaia mare, cu ferestre și uși peste tot, cu dușumelele putrezite acoperite cu țoale și otrepe vărgate, era aranjată în stil Lautréamont, așa că pe masa de lemn, mare, din mijloc, acoperită cu hîrtie albastră, se-ntîlneau un ciorap de lînă, un maxilar de oaie, o treime dintr-un zodiac turcesc (evident, cu litere arabe) și fragmentul inferior al unei umbrele negre. Marele Belizare rămase în mijlocul camerei în dilemă: ce va face oare? În acel moment de cumpănă în vastul pîntec belizarian răsună expresia auditivă a foamei, asemeni unui acord de orgă sub bolțile unei catedrale, iar sunetul, prefăcîndu-se în energie, imprimă masei de o sută patruzeci și trei de kilograme o mișcare impetuoasă ce-l translă în bucătărie... Acolo, vrafuri de farfurii și cratițe murdare, asupra cărora lucrase, spornic, limba idilică a pisicii Nastasia (ce, acum, într-un colț, suferea de *spleen*), crescuseră mai în tot locul.

Pe dușumea, doamna stătea întinsă în acea stare în care simțurile încetau să mai aperceapă lumea exterioară, reușind să atingă treapta superioară a interiorizării prin folosirea substanței cunoscute sub numele de *tzouykà*. Soțul, după ce o lovi științific cu piciorul, îi respectă starea de beatitudine; începu să caute alimente, făcînd cu voce tare unele referiri la spiritul negativ al universului. De obicei, în acest cămin unit, soții se trezeau simultan și atunci doamna, însuflețită de unele sudălmi, reconfortată sufletește de unii ghionți, pregătea repede ceva pentru hămeseala veterinarului și supravegheată, soața nu putea gusta bucuriile alcoolului ci, doar ceva mai tîrziu, după ce Belizare părăsea gineceul pentru a pătrunde în Forum, astfel încît atunci cînd domnul

se întorcea acasă afumat, își găsea doamna sforăind cu sticla alături, goală, fapt ce nu-l supăra de fel, dimpotrivă, fiindcă dînsul aprecia la femeia sa, în mod deosebit, virtutea tăcerii. Hotărît, Belizare nu era flecar.

Deci, rezultatul cercetărilor sale fiind infructuos — căci în casa aceea nu se puteau face provizii, se mînca totul îndată, deși domnului i se-nchinau hălci mari de carne sîngerîndă, organe încă fierbinți, de către măcelarii recunoscători, prin rotație — medicul luă un cuțit mare, de bucătărie, pe care ținîndu-l în mîna dreaptă, se aplecă asupra trupului femeii, privindu-l cu ochii lui bulbucați, apoi se redresă, gemînd, părăsi bucătăria pentru a-și vîna, în ogradă, hrana cea de toate zilele. În curte erau băltoace de noroi. O jigodie roșcată, năpîrlită, se apropie timid și duios de Belizare dar acesta mîrîi în așa fel încît cîinele fugi schelălăind. Ținînd în mînă cuțitul lung și tăios, veterinarul se-ndreaptă mohorît, dar decis, spre coteţul de găini, dorind o pasăre grasă. Găina adecvată răsări în cale-i. Belizare căută să se apropie sufletește de dînsa prin cîrîituri dar, cînd să o culeagă, supa fugi, înălțînd spre cerul vid un cotcodăcit tragic".

1968

COBORÎND

Sub raportul scriiturii, *Coborînd* nu prezintă radicale deosebiri faţă de *Vîrstele tinereţii.* Şi de astă dată avem de a face cu aceeaşi „proză" extrasă din literatura tuturor timpurilor şi tuturor popoarelor, dar îndeosebi din literatura română clasică. Paul Georgescu este, cum rar ne-a fost dat să întîlnim, un monstruos consumator de literatură. Ştie tot, a citit tot. Dar nu iubeşte decît literatura ideatică, lucidă, sarcastică. Idolul său pare a fi I. L. Caragiale, fără îndoială cel mai reprezentativ scriitor român, pe care îl citează şi parafrazează continuu. Caragiale îi împrumută stilul, viziunea, groaza de edulcorat, ironia, autoironia, frazele, cuvintele, ticurile. Cînd avem impresia că autorul se lasă furat de naraţiune, de sentimente capitale (cum ar fi „fericirea"), el se opreşte interzis şi spune, în maniera ilustrului scriitor, „scuzaţi". Cînd citeşte într-un ziar că un portar de fotbal s-a spînzurat deoarece a pierdut „matchul", el notează, cum ar fi putut nota şi patronul său literar; „uneori onoarea stă în chicioare". Cînd, dar ce să mai dăm exemple. Autorul *Scrisorii* e peste tot şi-şi dă mîna, dincolo de timp, cu cronicarii moldoveni sau cu Bacovia, cu Poë sau Baudelaire, cu Anatole France sau cu Eminescu etc. Nu există scriitor cît de cît important care să nu fie *însuşit.*

Desigur, o întrebare (cu două puncte) se impune categoric: 1) în ce măsură e original un scriitor care îşi trage seva, pe faţă, din alţii? 2) în ce măsură poate fi taxată drept proză o carte care copleşeşte prin citate şi parafrazări? Cînd am vorbit despre *Vîrstele tinereţii,* am încercat să răspund.

N-aş avea de adăugat, la primul punct, decît următoarele: probabil că originalitatea rezidă tocmai în amalgamul denunţat. În ceea ce priveşte al doilea punct, lucrurile s-au complicat. În prima carte, care cuprinde patru nuvele, Paul Georgescu bătea la porţile prozei propriu-zise şi făcea dovada unor calităţi, să le zicem, tradiţionale. El „crea" cadruri, scene. Acţiunea era dusă de ici pînă colo, ca în paginile „Onoratului dă Balzac". Limpezimea nu era chiar a lui „Ţiţero", dar, oricum, era limpezime. Nu dădeai „nece" de Kafka, „nece" de „Joyce", „nece" de Proust, ci, doar, uneori, de contemporana noastră, doamna Natalie. Aproape totul era clar, ordonat, măsurat. Acum? Acum marele iubitor de valori certe a descoperit dintr-o dată că nu mai poate urma tipicul vechi şi că trebuie să o dea pe o naraţiune multiplană, alambicată, contorsionată, să repudieze cronologia şi să ancoreze, prin urmare, în „durata timpului interior". „Fir, epic, ioc", caractere — aşijderea. Noul strai e teoretizat cu obstinaţie: „Voi alterna planurile, nu voi face nici confesiuni, nici jurnal, nici roman..." (pag. 204). „Fiecăruia i se pot întîmpla de cîteva ori în viaţă lucruri neobişnuite, hotărîtoare, traumatisme dar, cele mai adesea, procesele se desfăşoară cu încetinitorul, se pregătesc ascuns, pe îndelete, în vreme ce romancierii selectează doar ce e surprinzător, brusc, violent, de unde expresia de romanesc, adicătelea mincinos. Vreau să spun prea multe lucruri dintr-o dată, încurc ziua de azi cu cea de la sfîrşitul secolului, încep să povestesc o tragedie, ceva neobişnuit şi declar — foarte sincer, de altfel — că îmi place să regăsesc în literatură omul... normal, cu o viaţă în care intră exact atîta hazard şi violenţă cîtă pătrunde în a oricui, afirm că trebuie a scrie numai ce ai văzut şi ai trăit tu însuţi şi narez o tragedie la care nu am participat fiindcă ... nu mă născusem etc. Bine, mă contrazic: îmi adun contradicţiile şi le continui; voi scrie mai departe fără să mă preocup de asta, voi scrie la întîmplare, cum voi simţi nevoia... (pag. 204). Cum uşor se poate constata, dictonul „a scrie numai ce ai văzut şi ai trăit tu însuţi" — reprezintă centrul de greutate al teoriei franceze referitoare la noul roman. Alain Robbe-Grillet e citat aproape cuvînt de cuvînt. Pe autorul nostru nu-l interesează cursivitatea, ritmul. Detestă poveştile alcătuite frumos şi afirmă

chiar că vrea să compună o carte greoaie, plicticoasă. „Te taie Ionel și De-sila! (îi spune „logicianul", un fel de alter ego al său). — Cui îi plac respectivii nu mă interesează să le plac eu", răspunde sarcastic prozatorul.

Hotărît, amatorii de epic pur nu vor putea îngurgita această mostră — unica la noi — de „nou roman". *Coborînd* e scris cu dinadinsul tern, într-o totală libertate, deci sfidare, față de orice s-a stabilit, pînă acum, că ar fi regulă a romanului. De ce? Pentru că Paul Georgescu vrea să demonstreze, faptic, moartea tradiționalului gen proteic, îngustimea lui în „abordarea" conținutului sufletesc contemporan. Un om cu o acută problematică a conștiinței, cum e omul modern, nu mai poate fi cuprins decît de o specie epică „elaborată" haotic. Omul nu trăiește atît în prezent, cît în trecut și viitor. Aceasta înseamnă că în mod automat „narațiunea" trebuie să fie diversificată în trei planuri, corespunzătoare celor trei timpi: prezentul efemer, dar important ca punct de referință, trecutul dens, cuprinzînd fondul (examinările și autoexaminările comparative) și viitorul nebulos, reprezentînd aspirațiile, recte corecturile celorlalte două „unități temporale". Pedalînd pe asemenea direcții, fatalmente interferate, romanul renunță la rotunjime, dar compune, recompune și descompune chipul lăuntric al singurului „erou" capabil a purta însemnele autenticității, autorul. Aceasta înseamnă să scrii numai despre ce ai văzut și ai trăit tu însuți, și tentativa aceasta o face și Paul Georgescu. El coboară „treaptă cu treaptă, în întuneric... în infern", coboară în sine, „îndărăt, mai îndărăt, mai adînc..." Se scufundă în trecutul său pe care îl confruntă permanent cu prezentul și-l proiectează pe firmamentul unui viitor difuz, incert.

Dar pendularea continuă îl determină inevitabil să compună și eboșe, crochiuri de „personaje". Adunînd liniile risipite intenționat de-a lungul celor 350 de pagini compacte, lipsite de orice urmă de alineat, avem surpriza de a constata că există personaje. Îi întîlnim pe „ei", le întîlnim pe „ele", așa cum i-am întîlnit și le-am reîntîlnit în toate romanele de pînă acum. Dramele lor n-au atribute inedite. Aceleași suferinți (ironizate, bineînțeles) prilejuite de Eros, aceleași afaceri matrimoniale, aceleași groase sentimente burgheze ale ajungerii, aceleași penibile oscilații ale căderii sociale. Nimic nu e nou. Izbi-

toare pentru cititorul român e doar forma narării, care, datorită conținutului ei obișnuit, putea foarte bine să lipsească, după cum, din nou cu ironie, ne lasă să înțelegem însuși prozatorul: „... la sfîrșit (fiindcă trebuie să vie și așa ceva), voi da să se bată totul la mașină, voi renunța la anumite pasaje (de exemplu la „Dramatis personae") și eventual voi aranja paginile în ordine cronologică, eliminîndu-le pe cele de jurnal intim, la zi" (pag. 205). De ar fi procedat astfel, Paul Georgescu nu ne-ar fi putut face însă dovada impresionantelor sale cunoștințe literare, n-ar fi avut ocazia să încorporeze cărții zecile și zecile de pagini pur eseistice. El n-a mizat pe viață, ci pe comentarea unor fragmente, aspecte ale vieții. Dorința sa a fost să dea o imagine a unei existențe cerebrale. De aceea a încercat să anuleze pe cît posibil — repet, prin formă — firele vitale concrete și să le plaseze într-un plan general, despersonalizat, sintetic, aulic. Personajele sale, cu rare excepții, împrumută nume și atitudini din *Banchetul* lui Platon și caută a se comporta după tipicul clasic. Dar nu prea reușesc. Tot timpul apar îngroșări fie în direcția veche, fie în cea prozaică a prezentului. Lipsește echilibrul, fuziunea dintre antichitatea greacă, luminoasă, și „contemporaneitatea" apăsătoare. Ceea ce rămîne e doar certitudinea că Paul Georgescu este un excepțional cunoscător al literaturii, un om pentru care arta e o miraculoasă sursă a existenței.

1969

AL. IVAN GHILIA

ÎNGERI BICIUIȚI

Proza noastră nu are un profil tematic prea bogat. Cele cîteva surse de inspirație mai vechi, țăranul, intelectualul reprezintă și astăzi direcții de bază. Iată însă că războiul, despre care, într-o cronică nu prea îndepărtată, spuneam că a rămas nejustificat în afara preocupărilor epice, începe a se „impune" cu destulă hotărîre. După Laurențiu Fulga cu al său *Alexandra și infernul,* roman consacrat exclusiv războiului, după *Vestibul*, narațiune și ea legată de anii '40—'45, Alecu Ivan Ghilia apare cu *Îngeri biciuiți.* Cartea aceasta, care, după cum sîntem informați în cea de a doua copertă, însumează 15 ani de muncă, nu propune nici pe departe o coordonată inedită. *Cuscrii* se situau în imediata apropiere a celei de a doua conflagrații mondiale, iar povestirea voit experimentală, *Ieșirea din Apocalips,* elogiată și contestată în egală măsură, era integral consacrată modernului Marte.

În pofida deosebirilor temperamentale și, evident, a punctelor de vedere, cei trei autori au parcă ceva comun. Îi animă dorința de a scrie despre război, nu atît direct, cît oarecum prin derivă. Excepție face într-o oarecare măsură Laurențiu Fulga, care în ampla sa carte introduce numeroase scene tipice, precum bombardamente halucinante, bătălii limită, acțiuni de urmărire și infiltrare în dispozitivul inamic etc. Dar numai într-o oarecare măsură, deoarece aceste „felii" reprezintă argumente analitice, puncte de plecare concrete pentru o dezbatere ce depășește în chip evident viziunea „tradițională". Oricît ar părea de curios, războiul, deși extrem de vizibil, rămîne oarecum un ecran

pe care sînt proiectate imagini, sau, mai precis, idei umane. Aprecieri asemănătoare se pot face şi despre *Vestibul,* cu menţiunea că războiul e, aici, mult mai pal, utilizat mai mult ca o fişă în procesul de „conturare" a protagonistului. Cît priveşte punctele de vedere ale autorilor, platforma lor estetică, atît Fulga cît şi Ivasiuc rarefiază materialul şi împing în prim plan procedee de compoziţie foarte apropiate de cele întîlnite în epica occidentală.

Cum spuneam, Alecu Ivan Ghilia se aseamănă cu aceştia. Nici la el nu vom găsi un război „în stare nudă". Ba poate chiar, dintre cei trei, el îl lasă mult mai mult în umbră, îl reduce la condiţia de determinant psihologico-moral. Dacă în *Ieşirea din Apocalips* participarea noastră la acţiunea mondială din al cincilea deceniu reprezenta, intenţional, materia estetică din care era extrasă o formulă epică şocantă, în *Îngeri biciuiţi* ea e privită cu un ochi diversificat. Fără să fie lăsată deoparte preocuparea de inovare a prozei, atenţia principală se îndreaptă însă spre ceea ce „a creat" războiul, spre unele dintre numeroasele sale urmări, cum ar fi existenţele metamorfozate în chip tragic. Punctul de vedere ni se pare cu totul rezonabil, numai că... Numai că nefiind atent pus în practică provoacă serioase insatisfacţii. Astfel, oricît am înţelege şi oricît am fi de acord că nu erau necesare tablouri à la E. M. Remarque, ori spectaculoase, deci făcute, acţiuni de partizanat, este imposibil să nu remarci că aspectul voit restrîns al fondului descinde mai puţin dintr-o pană sintetizantă cît dintr-un deficit de observaţie. Faptul nu e lipsit de însemnătate. Expoziţia pauperă se răsfrînge într-o pauperitate caracterologică. Ne îndoim, şi începem astfel şirul exemplelor, că cititorul va pătrunde drama, virtual reală, omenească, a lui Tom, deoarece acesta apare de puţine ori în faţa noastră, şi în situaţii vlăguite, compromise de condeie inabile. Cu informaţii privind formarea individualistă a intelectualului (culese, parcă, în fugă, din, să zicem, *Citadela sfărîmată*), cu prezentarea unui bal la comandamentul german (aproape nu există film antifascist unde să nu fi văzut aşa ceva) este greu să alcătuieşti *cauza* unei dramatice răsturnări existenţiale. Neavînd posibilitatea să „vizionăm" activitatea de pe front a lui Tom, apreciată ulterior ca odioasă, „nevăzînd" nimic din ceea ce întreprinde, nu putem crede în căderea

lui. Conduita sa interioară, crezul său moral (dacă a avut vreunul) ne rămîn străine. Urmările nefaste sînt multiple. În intenția autorului, „cazul Tom" trebuia să elucideze cel puțin încă alte cinci destine: mama, Miluță, Alexandru, Tudor, Negostina. Prima obosește pur și simplu prin aprecierile stereotipe despre inteligența fiului preferat (o mostră despre înaltele calități ale acestuia: a învățat bine la liceu, a uimit profesorii de la Arhitectură, iar în cele din urmă a construit un pod monumental în Iași); al doilea și al treilea sînt frații mai mici căzuți în extaz în fața intelectualului din familie. Vorbind despre paliditatea lor artistică, e momentul să spunem că nu numai războiul e privit superficial, în clișee, ci tot ceea ce ține de așa numita caracterizare faptică. Bunăoară, despre Alexandru aflăm că a fost dus în Germania, cu forța, evident, și că a trăit foarte greu, mîncînd te miri ce și dormind pe rogojină. Cînd spunem că *aflăm,* nu facem nici o glumă. Prezența personajului se manifestă 95% din carte numai la modul epistolar. El trimite din lagărul german, cînd i se ivește ocazia, lungi și lăcrămoase scrisori în care clamează după ajutorul lui Tom. Miluță, prîslea, deci ghiduș, curajos și clarvăzător, crede de asemenea în arhitectul atotputernic, însă nu chiar fără rezerve. Cu toată inexperiența lui amoroasă, ajunge să-și sancționeze fratele pe considerente erotice. În scurt timp generalizează obiecția, și de aici pînă la, e adevărat, o inconștientă acțiune patriotică nu mai e decît un pas. Înainte de a muri eroic și el participă însă la balul amintit. Îmbrăcat într-un costum elegant (subtilizat din garderoba lui frățîne-său), junele parvine la sindrofie pe uși secrete, ajutîndu-se și cu un burlan. Spectacolul îl revoltă, drept care se îmbată de unul singur, și aruncă cu o halbă în candelabrul sfidător. Păcat. Salonul rămîne pe întuneric tocmai în momentul cînd se desfășura o scenă sfîșietoare: beată sau mimînd euforia bahică, iubita sa, o cvasi-prostituată, soarbe din palme șampania turnată cu generozitate de comandantul hitlerist. În rîsete isterice, fata e aruncată spre direcția văzduh. Nu știm dacă nemții au reușit s-o recupereze, pentru că, așa cum spuneam, Miluță a oprit plăcerea. Încercînd să lăsăm zîmbetul la o parte, ne facem o tristă datorie din a spune că de mult n-am mai întîlnit, în vreo carte, asemenea scene. Ele sînt rezer-

vate, pînă și de Francisc Munteanu, doar ecranului. În fine, Tudor ar fi trebuit să joace rolul celui de-al treilea, între Tom și Negostina. E tînărul de bani gata, ce posedă (înainte de 1940) o mașină îmbietoare și vreo două vile pe litoral. Îndrăgostit la culme de Negostina, el nu intervine totuși în chip radical (ignorăm nereușitul atac la pudoare din poetica noapte cu bombardament) decît după ce Tom, ajuns director general al șantierului de la Porțile de Fier, își dă în chip suspect sfîrșitul în propria-i baie. Pînă la hotărîrea matrimonială, luată în ultima pagină a romanului, are alura unui tînăr binecrescut. Înalt, cu bărbiță și pantofi supra-eleganți, el conduce treburile Iașului în calitate de prefect. N-are cine știe ce convingeri democratice. Oamenii știu însă că e un om cumsecade și de aceea îl și aleg în funcția de părinte al orașului. Las'că tînărul domn are intuiția de a nu privi cu ochi buni arborarea unui portret uriaș al lui Hitler pe frontispiciul tribunalului. Fericită intuiție. După război, aceasta valorează cît o poliță în alb, căci de nu ajunge mare șef, precum Tom după ispășirea lungilor ani de detențiune, are, oricum, posibilitatea să-și desfășoare în liniște talentele de arhitect, mai elaborînd un proiect îndrăzneț, mai construind un bar de pierzanie etc.

Ne-a rămas Negostina. Judecată în plan strict artistic, nici aceasta nu are parte de o soartă prea fericită. Cînd e silită să-și manifeste prezența în acțiune, ea calcă pe o muche de cuțit care întotdeauna înclină spre ridicolul născut din superficialitatea observației. Ce să spui, de pildă, despre un personaj feminin care, în pofida frumuseții și a instrucției, e dat, ca în peliculele cu băieți-văcari, pe mîna unor vlăjgani. Ca și în acele filme, dînsa coboară îmbietor scara din șipci scîrțîitoare, și-și plimbă farmecele printre bărbații din crîșma de la parter. Bărbații, de, ca bărbații, spun măscări și întind hulpavi mîinile spre... Proprietarul tractirului, ați ghicit desigur, e un taciturn. Nu aveați însă de unde ghici că muțenia lui se revendica de la o subterană și pozitivă activitate. Nici noi nu bănuiam. Ce să spui, apoi, despre același personaj feminin care e dus de soacră la prășit, numai așa ca să nu-i umble ochii pe aiurea; sau despre sentimentele penibile pe care le încearcă tînăra și revissanta femeie cînd e obligată, tot de implacabila soacră, să stea la coadă

după mălai și magiun. Va recunoaște oricine, și nădăjduim că va concede și autorul, că din asemenea situații nu se poate smulge mare lucru.

Cu toate părțile sale incredibile, Negostina este ființa care reține atenția cititorului. Ea e o senzuală și, prin gîndurile lubrice spuse uneori cu glas tare, conferă întregii cărți o tentă de obsedant amor carnal. Urmărind cu cîtă consecvență suferă ea din pricina dorințelor neîmplinite, am rămas cu convingerea că supratema romanului este descripția unei tinereți pure, dar biciuite de impulsuri intime refulate. Am comite desigur o eroare dacă am afirma că intenția autorului nu s-a convertit, măcar parțial, în pagini sincere. Drama Negostinei are un aer credibil, și aceasta pentru că prozatorul se simte în largul său ori de cîte ori, scăpînd de relatarea unei scene sociale, scrie capitole unde așază în prim plan patima nefinalizată. Viziunile funcționează ca niște cuie de foc, amintirile plenare sînt dureroase, hotărîrea de a rupe cu castitatea aduc eroina în pragul nebuniei. Nu are sens să mai continuăm. Pentru a vă da seama de importanța care se acordă supra-temei, găsim nimerit să spicuim cîteva pasaje din ultimul capitol, în care Negostina îi cedează lui Alexandru și apoi se mărită cu Tudor: „Se trezi cuprinsă în brațe, lîngă perete, în întunericul brumos, mistuit de razele lunii, și puterea lui o copleși, făcînd-o să se lase moale, fără speranță, apoi ceva fierbinte și brutal trecu prin el și se scurse în ea, înfiorînd-o toată, și-n îmbrățișarea violentă — cu teamă să nu-i surprindă cineva — zări fața lui lacomă, preocupată și gravă aplecată spre ea, îi auzi răsuflarea scurtă, șuierătoare. Mirosul iute și aspru de bărbat îi înțepă nările și din nou se trezi rușinea în ea și-l împinse cu mîinile, să scape.

— Lasă-mă. Nu acum.

— Iar începi? Ce ai?

„N-o să-l mai pot repține, îi trecu prin cap, și-și simți pielea răcindu-i-se pe spinare. Il pierd pe Tudor, ce fac"? se întrebă, și luptă să-și păstreze luciditatea. Acolo, în camera aceea de hotel, în timpul bombardamentului, se simțise mai tare decît Tudor, pentru că putuse să-și stăpînească frica și-l putea înfrunta și pe el, hărțuindu-l, secătuindu-l de ultima vlagă, dar Alexan-

dru, cumnată-su, era prea hămesit și nebun să cedeze, nu mai avea nici o putere asupra lui, decît să moară.

— Brută! Ești o brută!

— Taci! urlă el".

„Începu să-l strige încet la început, tremurător, apoi din ce în ce mai tare și mai distinct, zguduită de dorință, și fața i se urîți, reflectată în ochii lui. Auzi un țipăt prelung zbătîndu-se în aer și știu că era propriul ei țipăt.

— Ah, încet ... Mă doare! ... șopti, și-o bucurie fără margini o năpădi, cum nu mai simțise niciodată.

Inima ei se auzea în toată casa pulsînd, sau toată casa pulsa de bătăile ei — ah, Dumnezeule, dar cum de-o uitase pe bătrînă? O uitase pur și simplu, îi ieșise din cap și bătrîna dispăru definitiv, dispăruseră și teama, și urîtul, și singurătatea. Peretele de lîngă ea și patul vibrau încă sub presiunea inimii ei, apoi începură să se destrame și liniștea, ca-ntr-un zbor al liniștii, și ea închise ochii și simți cum liniștea o absoarbe din toate părțile și nu mai e nimic decît inima ei mirată, care înainta prin valurile luminoase de liniște, și trupul plăpînd ca de fată, ușor și imaterializat, pulverizîndu-se sub presiunea acestei liniști nebănuite.

Întoarse capul, să-l vadă pe omul care-i dăruise acea liniște dulce și necunoscută, și el îi zîmbi somnoros și transpirat, răsuflînd zgomotos, cu gura întredeschisă, sfîrșit și satisfăcut, și poate toate ar fi rămas neclintite în această nouă armonie dacă tăcea, dar el zîmbi nerușinat, gol și nerușinat, clipind din ochi, gata să se prăvălească în somnul lui nesimțitor, de mascul sătul.

„Se și crede stăpîn", își spuse.

— Ce-i?

— E bine, ai văzut? zîmbi el, și-nchise ochii, gata s-adoarmă".

1968

D. ŢEPENEAG

FRIG

Proza noastră trece printr-o fază, i-am zice interesantă, dacă n-ar fi mai mult bizară. Ştim cam ce comandamente o prezidau pînă nu de mult. Ştim şi cum s-au „materializat“ acestea. De aceea, toată lumea — scriitori, critici, cititori — a ajuns la concluzia că ne trebuie „altceva“. Şi acest altceva a început să-şi facă apariţia, nu chiar cu timiditate. Întrebarea, elementară, de bun simţ, e dacă am apucat-o pe calea cea bună. Nu este însă uşor de formulat un răspuns, oricît ar părea chestiunea de simplă. În definitiv, cine s-ar încumeta să spună, să afirme categoric că o anume direcţie e excelentă, alta numai onorabilă, o alta nesemnificativă etc. De-a lungul secolelor „formulele“ literare s-au schimbat continuu. Întotdeauna „noua“ poezie, „noua“ proză, „noua“ estetică au negat cu vehemenţă „vechea“ poezie, „vechea“ proză, „vechea“ estetică. Pe bună dreptate, desigur, dovada peremptorie constituind-o valoarea intrinsecă a literaturii propuse. Şi totuşi, deşi parnasianismul, bunăoară, a însemnat un cîştig faţă de romantism, deşi simbolismul a îndreptat, mai mult decît parnasianismul, poezia spre propria-i condiţie — astăzi ar fi absurd să stabileşti ordinea valorică a acestora. După cum, la fel de inutil e să spui că proza realistă e superioară celei romantice, cea naturalistă celei realiste, cea absurdă celei naturaliste etc. etc. Putem spune în ce anume constau programele lor estetice, dar de ce una e „mai bună“ decît alta, nu vedem de ce ar fi cazul. Un cititor autorizat are în vedere operele mari, şi atîta tot. Alecsandri stă foarte bine într-o bibliotecă alături de Eminescu, alături de Bacovia, Barbu şi Arghezi; *Iliada* lîngă

Decameronul, Comedia umană, schițele cehoviene, romanele lui Faulkner sau proza lui Kafka. Ar îndrăzni cineva să-l opună pe Tolstoi lui Homer? Ceea ce avem dreptul să afirmăm, e numai faptul că un autor ne este mai apropiat decît altul. Că un roman din zilele noastre ni se adresează mai direct decît „romanțul comic" al lui Scaron. Că Bacovia e totuși mai pe măsura sufletului modern decît peisajele lui Alecsandri ș.a.m.d. Nu „formulele" dictează perenitatea operelor, ci gradul de sensibilitate, de observație omenească încorporate în ele. Toate „metodele" (metodă în accepția de pînă mai acum cîțiva ani, cînd vorbeam, de exemplu, de „metoda realistă de creație") sînt la fel de importante sau neimportante, la fel de bune sau la fel de proaste, valoarea lor constînd numai în talentul cu care un scriitor sau altul știe să le abordeze. De aici, bineînțeles, indiferența cititorului cult față de actualitatea sau inactualitatea diverselor curente literare, și opțiunea lui constantă pentru „operele artistice", capabile să înfrunte timpul prin calitatea lor, nu datorită caracterului inedit (estetic, ideologic) pe care l-au avut într-un anumit moment istoric și pe care apoi, fatal, firesc, l-au pierdut.

Curentul, metoda, formula, stilul în sine nu spun nimic, nu dau nici un indiciu valoric. Să fim deci înțelegători cu orice noutate, să n-o blamăm „de plano". Și mai ales, să nu spunem că e irevelantă numai întrucît nu ne place, ori pentru că n-o putem ordona în mecanismul nostru de percepție a frumosului. Înainte de a da note proaste unei cărți mai deosebite decît literatura cu care am fost obișnuiți, înainte de a nega ineditul frapant — obligatoriu e să vedem de ce a apărut acesta și, eventual, în ce constă el.

Iată proza noastră actuală. Își face intrarea un scriitor ca Dumitru Țepeneag. Cei mai mulți nu-i pricep „metoda" și, cu multă rapiditate, blamează produsele acesteia. Judecată falsă. În primul rînd — și revenim astfel la ceea ce spuneam în introducere — sîntem, credem, de acord cu toții că o parte a schițelor, povestirilor, nuvelelor și romanelor „actuale" nu prea reprezintă înalte culmi artistice. Numai cu romane, zise ele, ale cooperativei, ale tineretului, ale industriei, ale șantierului e greu să-ți închipui că trăiești în epoca lui Faulkner și Camus. Și e și mai greu cînd te gîndești că „eroul"

acestora, *omul*, marca oricărei literaturi, „beneficiază" de perspectiva celui mai degradant, mai primitiv şi mai anti-filozofic materialism. Ne-a fost dat de multe ori să citim cărţi unde autorii îşi propuneau doar să arate, ca într-un afiş — cît de bine se trăieşte astăzi la noi. Cu asemenea „imagini artistice", se înţelege, nu ajungem prea departe. Ne trebuie altceva.

Iar pînă atunci? Pînă atunci să consemnăm situaţia de fapt. Să notăm că în timp ce adevăraţii creatori îşi dau seama de iminenţa unei radicale schimbări a epicii, puţini, foarte puţini sînt aceia care ştiu ce şi cum trebuie schimbat.

Să ne mai uimească atunci apariţia unui Ţepeneag? De loc. El trebuie, de nu salutat, cel puţin îngăduit. *Frig*-ul său e dovada unor căutări, mărturia unor încercări de primenire. Să-l privim deci cu atenţie şi să vedem dacă reprezintă mult aşteptatul pas înainte.

Oricine a răsfoit cartea a constatat de îndată că nu seamănă nici cu Sadoveanu, nici cu Rebreanu, nici cu Camil Petrescu. (Nici chiar cu... Galan; asta e bine — înseamnă că, în sfîrşit, am început să ne emancipăm de sub imperiul terifiant al opticii rozbombon.) În fine, vor răsufla uşuraţi cei care n-au citit volumul, dar iau cunoştinţă, în schimb, de rîndurile noastre, în fine, vor zice ei, iată ceea ce ne trebuia. N-am vrea să-i dezamăgim, însă noi, care am citit poveştile din *Frig* am rămas nemulţumiţi: Ţepeneag nu este, culmea, decît un „urmaş" (aveam şi alt cuvînt la îndemînă) al suprarealiştilor. Să faci în 1967 pe suprarealistul, este pur şi simplu straniu. Nu pentru că formula *e veche* (ne-am înţeles asupra acestui lucru), ci pentru că suprarealismul n-a dat nicăieri o mare literatură. Dacă nu vrei — şi semnăm o atare hotărîre — să compui naraţiuni etico-lăcrămoase gen *Să nu fugi singur prin ploaie*, sau edificii din cărţi de joc precum *Bărăgan* şi *Oţelul*, atunci de ce să nu scrii în maniera marilor noştri scriitori? Cu cît e mai nou, azi, Urmuz ca Sadoveanu? Mai bine încă o sută de variante „contemporane" ale *Baltagului*, decît nişte rînduri „noi" ca acestea: „Era frumos şi înalt ca un fum. Şedea pe marginea patului, nemişcat cu mîinile prinse între genunchi. Zîmbetul îi încremenise pe buze. Mi-era drag. Am vrut să-l înve-

selesc și am umblat prin odaie în patru labe guițînd subțirel. Și știu că nu mă privea. M-am pitit sub pian așteptînd. În jurul lui aerul tremura tulburîndu-i conturul rigid și delicat. Fața lui avea ceva de piatră și de ceară în același timp. Ce frumos și ce înalt era?

De sub divan apăru mai întîi un șarpe, apoi altul. Șovăitor și galeș se tîrau pe covorul înflorat la picioarele lui. Pe urmă încet-încet s-au suit pe ghetele lui, apoi pe pulpele lui, pe șolduri... Îi strîngeau trupul în inele reci, sugrumătoare. El tăcea, nu mă privea. Nu m-am stăpînit. Am început să plîng, acolo sub pian, cu sughițuri înăbușite căci mi-era rușine să-mi afle slăbiciunea". Dacă n-ați înțeles mare lucru, să știți că metoda e cu pricina. Noi am reprodus întreaga bucată *El*, pe care autorul, ca orice imitator fervent, o saltă din suprarealism și o trece prin proza absurdă. Parcă e ceva din *Metamorfoza*. Ceva, adică o fărimitură vulgarizată din simbolul tulburător al marelui scriitor praghez. Putem da și alte exemple (aproape toată cartea), de unde să reiasă că D. Țepeneag, credinciosul traducător al lui Alain Robbe-Grillet, nu are de spus nimic emoționant, nici despre el însuși nici despre semenii săi. Iată *Scaunele* (rețineți titlul): un om, apoi un al doilea cară într-o piață multe, foarte multe scaune. Le stivuiesc după următorul sistem: „Cînd omul de jos nu mai avu destulă putere să arunce scaunele pînă la înălțimea unde se afla celălalt, recurseră la un procedeu pe cît de simplu, pe atît de ingenios. Cu ajutorul unei frînghii petrecute pe după brațele unui scaun realizează un fel de scripete mobil. Astfel și celelalte scaune se înălțară spre cer". Copiem, în continuare, toată bucata. „Din timp în timp cel de jos întreba:

— Zărești oare ceva? Vezi?

Răspunsul era de fiecare dată negativ.

Și atunci cei doi își continuau munca îndîrjiți.

Cînd și ultimul scaun fu agățat de frînghie și tras sus, abia se mai zărea cel cocoțat în vîrful acestei uriașe piramide. Omul rămas la poale cu mîinile pîlnie la gură:

— Heei! Îl vezi acum?

Nu primi nici un răspuns. Repetă întrebarea aproape urlînd:

— Răspunde o dată, l-ai văzut? Dar nici de astă dată nu i se răspunse. Furios, începu să lovească cu picioarele şi pumnii în scaunele la care ajungea şi să sgîlţîie ca pe nişte gratii spătarele sculptate ale jilţurilor.

Şi mai strigă o dată la cel din pisc.

Apoi, ostenit, se lăsă pe pavajul rece al pieţei şi cu faţa ascunsă în palme izbucni în plîns". Asta-i tot. Cît despre comentarii —, le lăsăm pe seama iniţiaţilor. Ocultismul nu e specialitatea noastră. Preferăm imaginile mai puţin ezoterice, nu *Insomnia,* în care e legat de felinar un... un ce credeţi dumneavoastră? Un cîine, un porc? Eh, banal, vechi, tradiţionalist: „În jurul felinarului se învîrte un peşte destul de mare, cu solzi sclipind violent. E legat de stîlp cu o sfoară sau cu o sîrmă şi se roteşte păstrînd mereu aceeaşi distanţă, cam un metru, şi aceeaşi viteză: ca o placă de patefon".

Întreg *Frig*-ul e populat cu fel de fel de lighioane, predilecţia fiind totuşi manifestă pentru delicaţii şerpi. N-are rost să cităm pasaje zoologice. Adăugăm doar, pentru completarea universului în discuţie, că scriitorul (paginile sînt scrise la persoana I-a) pătrunde la un moment dat într-o „pădure de felinare", că altă dată umflă o fată cu o pompă de bicicletă, care fată, după nouă luni, naşte o păpuşă de cauciuc, şi aşa mai departe. Totul e suprarealism glazurat cu niţel absurd „actual". Totul e atît de izbitor „nou" încît sîntem obligaţi să conchidem că D. Ţepeneag e cu adevărat îndrăgostit de literatura lui. Credem, de asemenea, că Sadoveanu şi Rebreanu, Balzac şi Tolstoi, Thomas Mann şi Hemingway îi par nişte monstruozităţi. Şerpii sînt desigur preferabili.

Lăsînd gluma şi mîhnirea deoparte, vom zice că Dumitru Ţepeneag intenţionează să se constituie într-un curent insolit. Demonstraţia lui ni se pare însă puţin convingătoare. Modernismul din *Frig* nu mai e de mult la modă. Iar dacă este, trebuie oare să-l îmbrăţişăm într-o variantă poncifă? Noi rămînem, pînă vom avea motive să gîndim altminteri, la bătrînii clasici.

1968

ROMULUS VULPESCU

EXERCIŢII DE STIL

Traducţiunile nu fac o literatură. Dar exerciţiile? Dar imitaţiile? Iată o nedumerire firească a oricărui elev conştiincios, dedat cu Heliade şi Alecsandri, şi mai apoi cu Rebreanu şi Sadoveanu. Bineînţeles, „publicul cititoriu" e format şi din alte categorii umane, nu doar din acei care învaţă spre a parveni la bacalaureat. Mai sînt şi studenţi, care cu toate că şi ei înregistrează ce li se spune, au totuşi timp să-şi arunce ochii pe cărţile „nerecomandate". Mai sînt apoi doctorii, adică medicii, care dintotdeauna, nu numai de cînd i-a portretizat Cehov, s-au dovedit a fi mari cunoscători într-ale muzicii, mari critici plastici, şi, îndeosebi, mari degustători de literatură fină, insolită. Şi, în sfîrşit, există încă o categorie: acei absolvenţi ai literelor care nereuşind să scrie la universitate decît vreo două lucrări de seminar, cerute de programă, se răzbună în secret cu poezii şi proze ce nu seamănă cu nimic. Aceştia, mai ales aceştia, sînt oricînd gata să-ţi spună că Alain Robbe-Grillet este un scriitor epocal, că tot ce aduce cu el e demn de luat în seamă, şi, prin revers, că Sadoveanu place naivilor, că Steinbeck e tern şi că Faulkner sociologizează într-un pretins plan subtil. Mai există vreo altă grupă de lectori? O, fireşte, e grupa celor care nu pot fi rubricaţi, care aleg cu bun simţ şi care, în fond, sînt cei mai mulţi.

Pentru care dintre aceştia scrie Romulus Vulpescu? Adică, cine îi va aprecia exerciţiile? Poate toată lumea, poate numai unii, poate nimeni. Poate, culmea, criticii, ceea ce, oricum, nu e o situaţie de invidiat. Nu-l cunoaştem

prea bine pe simpaticul autor. Din cîte ne-am putut da seama, am înțeles însă că e un om cu o frumoasă cultură, cu o lectură întinsă și cu un gust de invidiat. Un asemenea om a putut băga de seamă, credem, că ai noștri critici, și nu numai ai noștri, au pierdut de mult contactul emoțional cu literatura și și-au transformat scrisul într-o meserie. Nu toți, doamne ferește. Numai „unii". Dar acei „unii", care, discutînd foarte subtil o carte, un autor ori o direcție nu lasă pentru nimic în lume să se vadă ce le place și ce nu le place. Ei urmăresc doar diapazonul „existențial" (de preferință în proze de la $1^1/_2$ pînă la $3^1/_2$ pagini), prin urmare similitudinile cu „x" franțuz la zi sau ecourile din „y" expresionist german (acesta din urmă nu e nevoie să fie prozator: poate fi și numai pictor sau chiar scenograf). Cartea „supusă analizei" nici nu le place, nici nu le displace. Nu e nici rebut, nici capodoperă. E pur și simplu obiect de studiu structuralist, atît de structuralist încît un banal reportaj românesc despre Cuba poate ajunge să fie comparat cu *Bătrînul și marea*. Să mai fii deci lăudat de critici? Va recunoaște oricine, azi nu mai e o glorie. Și nici de dorit, pentru că între, să zicem, indiferența compactă a cititorilor și lauda „structuralistă" e de preferat, oricînd, prima alternativă. Aceasta are cel puțin alura unei atitudini oneste.

Dar să ne întoarcem la autorul nostru. Ne-a plăcut cartea? Ne-a încîntat, dar în aceeași proporție ne-a lăsat mirați. Ne-a încîntat înainte de toate dezinvoltura cu care se mișcă multivalentul creator prin cele mai variate „sujeturi" și cele mai neașteptate formule. Pentru el proza serioasă, incorporată în tulburătoare simboluri *(Tango)*, sau însăilarea absurdă, desăvîrșit ininteligibilă (aici îl lăsăm pe autor să dea exemple; are de unde alege) sînt abordabile în egală măsură. La fel exprimarea unică, „tipică", deci savant ticluită, a cîtorva din clasicii noștri: Heliade, Costache Negruzzi, Slavici, Caragiale *(Prietenul meu Thomas Aubry)*, sau monologurile și dialogurile moderniste, produse frînte ale unor bănuiți estropiați mintali (iar nu dăm exemple). Firește, cînd ai de a face cu un scriitor care se descurcă la fel de bine între toate exercițiile de compunere — „la persoana a III-a", „la persoana a II-a", „la persoana I" —, te întrebi inevitabil: oare în ce pagină se găsește

Romulus Vulpescu? Care este stilul său? Să fie „stilul sec"? Să fie „stilul convenabil", „stilul grațios", „stilul alambicat", „stilul elocvent", „stilul hiperbolic", „stilul explicativ", „stilul înflorit", „stilul familiar", „stilul elevat", „stilul fapt-divers", „stilul prețios", „stilul participant"? Nu se știe de loc, și dacă prezentele *Exerciții* nu vor fi urmate de altele, nu vom ști niciodată. Se cunoaște, în schimb, de mult axioma: „cine se pricepe la toate..." Noi nu vom transforma însă dictonul în judecată de valoare. Nici nu-i vom reproșa autorului că în toată cartea sa, de două sute de pagini minus două, nu are măcar o schiță care să se ocupe de „realitatea contemporană". Am aflat doar cu toții că despre contemporaneitate scriitorii vorbesc cu patos numai la „tribuna-radio". Întorși acasă, ei scriu cum pot, și despre ceea ce cunosc foarte bine, adică despre absurditatea... neantului. Intră și Romulus Vulpescu în această tagmă? N-am zice chiar da, însă un *nu* hotărît e de asemenea exclus. Căci dincolo de ușurința și priceperea cu care sînt abordate stilurile (partea care încîntă), e imposibil să nu remarci că acestea, stilurile, sînt utilizate, de cele mai multe ori, în sine, într-un fel de joacă interminabilă (partea care te lasă mirat). Formulele, stilurile, modalitățile sînt îndeobște de împrumut; munca depusă întru neantizarea țelului e desigur de factură personală. Cu ce rămînem atunci după lectura volumului? În mare, cam cu ceea ce am avut înainte. Însă și cu un ușor gust pentru suprarealism, insinuat din *Perseverența e cheia succesului* și *Om de treabă*. Drumul spre ilogic pare a fi fost parcurs în etape. A existat chiar și un moment al inteligibilului, precum se probează în *Tango*. Schița aceasta, de nici o jumătate de pagină, ține parcă să atragă atenția că orice ambiție de situare a prozatorului e neavenită. El poate da și bucăți în care insemnele socialului și simbolul inteligent intuit concură la relevarea unui emoționant crîmpei omenesc. E o bucată frumoasă, un adevărat poem: „Cu cîțiva ani înainte de război, o elevă de liceu dintr-un oraș de provincie a trăit o scurtă aventură inedită: în fiecare zi, cînd pleca la școală, auzea în urma ei niște pași și un tango fredonat de glasul unui băiat. La prînz, cînd revenea — aceiași pași, același tango. Timp de un an. N-a întors niciodată capul, intuind regula jocului. Războiul

a mutat-o cu familia în alt colţ al ţării. A crescut, şi-a luat o slujbă. Într-o zi, trimisă într-o localitate din sud, a auzit pe stradă, în urmă, o dată cu paşii, tangoul. Tinereţea ei mutilată avea acum nevoie de tinereţea fostului băiat. A întors capul şi a văzut un convoi de deţinuţi conduşi de santinele". Inepuizabil, R.V. nu s-a mulţumit cu atît şi a mai compus o variantă în „stilul preţios". (Prima vădea „stilul fapt-divers"). Cu toată truda, şi deşi e de şapte ori mai lungă, versiunea cu pricina nu aduce nimic în plus, ba chiar reuşeşte să banalizeze ceea ce era impecabil spus înainte. De unde se vede încă o dată că o operă cu adevărat literară e unică, inimitabilă, şi că variantele se păstrează în sertar, pentru posteritate, întru aşteptarea istoricilor literari. Oricum, variantele se cuvin menţionate, şi le menţionăm, deoarece sînt proiectate pe un ecran la îndemînă. Izbucnesc, cum se spune, din viaţă. Lucru care nu se mai poate afirma decît despre *Rochia,* un pas destul de hotărît, cam „fifty-fifty", spre neînţelegere. Piesa nu e lipsită de interes. Ce păcat însă că motivul a fost descoperit cu cîteva zeci de ani în urmă de către fantazistul D. Anghel *(Rochia bunicii).*

Ajuns în plin iraţional, autorul nu mai plăteşte nimănui tribut. Numai creaţia e individuală, absurdul e universal. Aşa că să vedem ce ni se propune. În *Perseverenţa...* un individ, excelent mînuitor al pistolului, constată, la un moment dat, că pentru a trimite gloanţe acolo unde vrea nu e absolută nevoie să se ajute de-o armă. E suficient să ochească cu un deget şi să pocnească dintr-altul. Iată ce se poate compune pe marginea unei atari „idei": „Aflaţi aşadar că el este autorul decesurilor misterioase care au curăţat de impostori atîtea domenii ale cunoaşterii. Meritele pe care le-a dobîndit, anonim, faţă de cultura patriei lui, sînt memorabile. Cu acest prilej, fundamentase teoretic şi demonstrase practic, idealul atît de scump scriitorilor de ficţiuni poliţiste — crima perfectă. Paralel cu modesta existenţă de creator în cîmpul artelor şi-al unor ştiinţe aferente, practică, atunci cînd este cazul, şi discretul sport amintit. Nevasta, care-a fost cam şocată la început, a sfîrşit prin a-l înţelege şi-a-l aproba. Mai mult, i-a devenit prozelită şi a căpătat un tic, al pocnitului din degete (mijlocul, apăsat de vîrful policarului, lăsat să

scape ca din arc în palmă şi producînd un plescăit caracteristic), gest cu care obţine lalele. Compensaţie de jerbe pentru defuncţii produşi de soţ. Dacă ar fi fost venal, descoperirea l-ar fi îmbogăţit. Probitatea morală şi dezinteresul pecuniar, însă, îi menţin pe amîndoi pe fundul borcanului social, într-un sirop egal sub raport bănesc, despuiat de aviditāţi financiare, ameliorat de împuşcături şi dezechilibrat de restituiri. Duc împreună o viaţă casnică armonioasă şi, tineri fiind, au înaintea lor un încă lung şir de ani melodioşi prevăzuţi cu împuşcaţi peste care vor presăra lalele". La fel de „neangajat" se petrec lucrurile şi-n *Om de treabă.* De astă dată citim însă o piesă, de fapt o scenetă. Replicile curg firesc, umorul nu lipseşte. Şi peste toate absurdul, care apărînd numai în final, încearcă să împrăştie viaţa excelent realizată pînă atunci. N-o anulează. Dar, fapt cu totul senzaţional, nici nu e de prisos, întrucît se converteşte într-o magnifică lovitură de teatru. Înseamnă oare, aceasta, că ne place literatura paralelă cu realitatea? Nu, dar inovaţiile (căci sînt două) demonstrează inteligenţă, acut simţ dramatic... Bun, însă „găselniţele" sînt lipsite de valoare artistică din moment ce... „Mais oui", totuşi, cu toate acestea ş.c.l.

Iată că ne-am încurcat şi nu mai ştim care e verdictul. Dar, la urma urmei, de ce să-l dăm. Oare numai poeţii şi prozatorii au dreptul să facă pe suprarealiştii?

1968

NICOLAE VELEA

ZBOR JOS

Cu nu prea mulţi ani în urmă, Nicolae Velea era apreciat ca unul din condeiele de seamă ale „prozei tinere". Criticii îi făceau portrete (ţin şi acum minte unul în care se vorbea pe larg despre rădăcini), îl treceau în toate clasamentele şi se mîndreau cu afirmarea prozei sale. Chiar şi cei care, prin forţa lucrurilor, nu se ocupau de proză, ţineau să spună pe la mese rotunde că *Sunetele,* bunăoară, este o schiţă epocală. Simţiseră dînşii că n-ai nici o şansă să fii taxat de critic dacă nu-l lauzi pe Velea. Şi, har Domnului, laude au fost. Se înţelege, cînd cineva îndrăznea să emită vreo rezervă, era grabnic pus la punct. *Gazeta literară,* foarte belicoasă la rubrica note nesemnate, cerea, în cazul unor opinii nealiniate, revizuirea recenziei sau cronicii. Ca la tribunal. Aşa mergînd lucrurile, s-a ajuns, firesc, la premierea tuturor volumelor — n-au fost prea multe — începînd cu *Poarta* şi terminînd cu recentul *Zbor jos.* S-a mai ajuns însă şi la o situaţie cam delicată. Criticii entuziaşti erau obligaţi să discute mereu aceleaşi şi aceleaşi vreo 200 de pagini. Căci Velea, nu prea impresionat de firma primită în dar, continua să scrie puţin şi să publice şi mai puţin. El rămînea la primele sale schiţe, pe care, spre a le face cît mai bine înţelese, le republica din cînd în cînd. Între timp, proza îşi anexa însă noi nume, direcţiile se înmulţeau, se diversificau, vechile teme epice păleau, altele îşi făceau cu zgomot apariţia. Velea? Velea îşi vedea de drumul său, de pecetea sa analitico-didactică şi, drept urmare, a apărut, la zece ani de la debut, cu un nou volum „tip Velea", *Zbor jos.* Dar acum criticii n-au

mai vădit entuziasm. S-a constatat deodată că talentatul autor se învîrte într-un univers cam îngust și că nu prea confirmă. Neplăcută situație. Aceiași critici, nu numai că nu l-au mai luat în brațe, dar au încercat chiar să-l bagatelizeze. De ce? Scrie astăzi Velea mai prost decît pe vremea *Porții?* Nu, el e același, dar criticii au altă orientare. Cînd te dai în vînt după Ivasiuc, nu-ți mai spun nimic tribulațiile sărmanului Dindelegan. Velea nu mai e la modă. Criticii cioplesc alte monumente, compun portrete mai subtile. Vremea „rădăcinilor" a trecut.

S-ar părea că se face o nedreptate prozatorului. Probabil. Dar voga sa de acum cîțiva ani era mai îndreptățită? Nici pomeneală. De aceea, spre a nu mai lungi vorba, vom spune că autorul nostru n-a apărut niciodată în mărime naturală. În trecut, ca și Mazilu, el a fost privit prin lentile intenționat mărite. Se urmărea, în felul acesta, nu numai „lansarea" unui prozator, ci, mai ales, „afirmarea" așa numitei „literaturi actuale". În afară de Zaharia Stancu, Marin Preda și Eugen Barbu, proza noastră nu prea etala alte nume. Și atunci, conștient sau nu, criticii au inventat, ceea ce nu prea există într-o literatură serioasă, „poezia tînără", „proza tînără" și chiar „critica tînără". Cine scria trei recenzii și un articol într-un ziar central era numit critic tînăr. Zece poezii erau suficiente pentru a crea un tînăr poet. Și mai simplu se desfășurau lucrurile pe ogoarele largi ale prozei, care, fiind mai intim legate de ogoarele propriu-zise, produceau trimestrial foarte tineri și foarte actuali prozatori. Toți (minus criticii, bineînțeles, pentru că aceștia se pricep de minune în a se desființa unii pe alții) își treceau în inventar cronici „bune", articole unde se descopereau noi și epatante virtuți. Un comentator foarte activ, pe vremuri, inventase chiar un „principiu critic": „teza bucuriei". Aceasta avea o „eficiență" cu adevărat miraculoasă. Era scoasă din raft numai în momente limită, atunci cînd prozatorul nu oferea suficiente argumente pentru un articol pozitiv. Nu se întîmpla nimic în cutare schiță? Era plată, proletcultistă cutare nuvelă? N-avea nici o importanță. Criticul spunea repede că avem de a face cu un poem al bucuriei de a trăi în socialism, recte cu eroi, care „își

apără“ „zonele pure ale sufletului“. „Bucuria“ aceasta a făcut o adevărată școală. Dar, în sfîrșit, poate vedea oricine astăzi, și victime. Pentru că tot bucurîndu-se, Țic a ieșit din arenă, Mazilu a dat-o pe un teatru ușurel, iar Velea n-a înaintat măcar un pas. Încîntat de serioasa priză la critică, acesta din urmă n-a depus nici un efort întru primenirea, dacă nu a mijloacelor, cel puțin a universului uman. Fiecare schiță aducea cam același țăran care se minuna cumplit de ce i se întîmplă, sau de ce nu i se întîmplă. Fiecare două-trei pagini publicate la confortabile intervale erau în intenție analitice, dar în fapt apăsător moraliste, didactice. Un drum al unei țărănci, un obișnuit drum de la sat la oraș, reprezenta pentru fericitul autor pîrghia sigură a unor uluitoare revelații. Nu se spunea nimic notabil. Dar autorul credea, iar criticii întăreau, că avem de a face cu o privire ce scormonește în adîncurile ființei umane. La el „vorbeau“ pînă și uneltele *(Sunetele)*. De aceea oamenii nici n-aveau nevoie să mai discute serios: bucuria vieții răzbătea oricum *(La groapa de fumat)*.

Că nu era tocmai așa, se vede în 1968 foarte bine. Contextul mai variat al prozei contemporane îl reduce automat pe Velea la scara normală. El este, indiscutabil, un prozator înzestrat care și-a zăgăzuit evoluția, întrucît a crezut prea mult în puținul său elogiat fără măsură. Se cuvine, deci, să mediteze serios. Și se va limpezi, fără îndoială, dacă va observa cu atenție structura „gloriilor“ ce se ridică sub ochii săi. Astfel, va remarca, pe de o parte, că nu se poate scrie la infinit despre țăranul retardat (criticii vorbeau despre „alienare“), iar pe de alta, că faima construită în front de lăudători nu e veșnică. Poate nu peste mult timp, Țepeneag în vogă acum, va prilejui comentarii cam tot atît de nostalgice. Poate atunci vom spune, sau vor spune alții, că un Țepeneag sau chiar un Ivasiuc au putut face vîlvă cîndva pentru că s-au situat pe o poziție sincronă cu subtilitatea agresivă a unui grup „influent“, tot așa cum astăzi sîntem în măsură să afirmăm că Velea și mai toți colegii săi de generație au reprezentat la un moment dat produsul strălucit, maxim literar, al unei „estetici“ în fond proletcultiste.

Şi acum despre volumul atît de sugestiv intitulat, *Zbor jos*. Iniţial nu voiam să trecem în revistă compunerile. Ne-am dat însă repede seama că evitînd discutarea lor separată ori pe grupe nu prea avem ce spune. Aşa că... În *Cu telefonul, Camera obscură, La un dublu decimal* şi *Deocamdată, Marin!* ne este dat să întîlnim recuzita specifică lui Marin Preda *(Moromeţii)*, care după cum se ştie a fost preluată şi „adoptată" de toţi tinerii prozatori din ultimul deceniu. Ţăranii, singurii oameni demni de interes, sînt bineînţeles foarte inteligenţi, foarte întreprinzători. Să nu vă închipuiţi însă că intreprind cine ştie ce. Odată integraţi circuitului socialist ei nu mai au ocazia să-şi utilizeze în chip spectaculos capacitatea de dedublare. Şi atunci, pentru a arăta că au rămas totuşi şmecheri, pun la cale nevinovate farse. Îşi dau telefon unul altuia, mimînd, fiecare în parte, pe cîte o notabilitate social-politică din comună. Rezultatul, în planul umorului, e îndoielnic, iar eroii, prin pauperitatea lor spirituală, înduioşători. Sîntem curioşi să ştim cam în ce fel ar reacţiona un cititor, să zicem francez, în faţa unei schiţe precum *Cu telefonul*. Oare cel format la şcoala lui Flaubert şi Maupassant, şi apoi zdruncinat de Proust şi de curînd de Natalie Sarraute va putea sesiza încărcătura psihologică a acestui dialog?

„— Alo!

— Da.

— Raionul?

— Raionul.

— Cine e la telefon?

— Eu!

— Cum eu, care eu? (Peagu îl recunoscuse de prima dată).

— Eu, portarul.

— Păi zi aşa. Ce e aia eu? Eşti nou în muncă, se vede, tovărăşele. Cîţi ani ai?

— Patruzeci şi şase.

— Ani în muncă la Raion, te-am întrebat.

— Patru, răspunse celălalt, cam pierit.
— Mde, învață-te să vorbești. Aici e președintele din Toceni. Vreau să vorbesc cu tovarășul vice Butaru.
— Păi e pe teren, vine pe la nouă seara.
— La nouă?
— La nouă.
— Bine, noroc! Și vezi cum răspunzi la telefon cînd te întreabă cineva. E sugestia mea personală.
Peagu puse telefonul în furcă, rîzînd în receptor.

*

La ora opt, cînd se gîndea cum o să vorbească cu Butaru, el primi un telefon.
— Alo! Sfatul din Toceni?
— Da.
— Cu cine vorbesc?
— Cu Peagu.
— Peagu? Care Peagu?
— Peagu, omul de serviciu.
— Bine. Tovarășul președinte e pe-acolo?
— E. Acu îl aveți.
„Ăsta e văru-meu, își spuse Peagu. M-o fi cunoscut la prînz".
El se duse într-un colț, bău o cană cu apă, deschise și închise ușa pe dinăuntru tare, ca să se-audă în receptor. Se întoarse și răspunse cu vocea președintelui.
— Alo, da!
— Tovarășul președinte?
— Da, tovarășul Sandu, președintele.
— La telefon e Butaru de la Raion.
— Bună seara.

— Uite ce e, tovarăşe Sandu. Ai acolo un om de servici, Peagu parcă.
— Da.
— Nu prea se conformă la dispoziţii. Într-o zi i-am spus să se ducă la văduva Obrocea să-i spună să vină la Raion cu încurcătura plăţii pensiei pentru două luni. Ne-a spus că-i vine peste mînă, că văduva stă departe, în culmea unui deal. Şi el nu urcă dealul vara, are icneli. Aşa că vezi şi dumneata ce faci cu el.
— Bine, o să văd, tovarăşe vice.
— Bună seara.
— Bună seara".

Sau, nu-i va fi cam peste mînă, aceluiaşi cititor, să pronunţe nume ca Degeratu, Paţilea, Obrea, Răbădină, Boace, Plotogea, Cleşte, Cumilate, Genunche, Cincinet? Probabil asemenea întrebări nu-şi au rostul. Cum se vede, Velea mizează pe lectorul autohton, şi de aceea nu numai că lucrează cu rurali, dar pune la contribuţie şi o onomastică sugestivă. Toţi Cumilaţii şi Răbădinii săi trebuie să ne dea o idee despre ce este aceea şmecheria ţăranului muntean. Iată o altă ipostază a acesteia. Un ins, bătrîn de tot, vrea să vîndă un aparat de fotografiat de pe vremea filmului mut. Nimeni nu se dă însă în vînt după o asemenea ciudăţenie, deşi apropitarul spune cui vrea să-l asculte că instrumentul poate aduce bune servicii. Ca de pildă fotografierea discretă a unui eventual hoţ din cooperativa satului. Schiţa *Camera obscură* dezvoltă o asemenea întîmplare, cu menţiunea că hoţul nu e hoţ, ci însuşi responsabilul crîşmei care, într-o noapte tenebroasă, îşi făcea, nevinovat, inventarul. Asta-i tot. Să tragem de aici concluzia că aveau dreptate aceia care susţineau că ţăranul, datorită reducţiei sale sufleteşti, nu poate fi ridicat la rangul de erou literar? Dacă da, ce facem cu Rebreanu?; dacă nu, ce facem cu Velea? E simplu: întrucît Rebreanu rezistă, înseamnă că buclucul e la Velea. Ne întăreşte această presupunere *La un dublu decimal* dar mai cu seamă *Deocamdată, Marin!* Această din urmă schiţă propune un copil hîtru. Marin vede tot, ştie tot. Pe stradă e un Plotogea mai mic (deşi afirmă că se numeşte „deocam-

dată Marin") iar la școală își pune deseori în mirare învățătoarea, care, ar zice el în sinea sa, este un fel de „fîță". Nu zice însă, ci lasă numai să se înțeleagă:" — îi vezi pe ăștia doi? spuse el.

— Îi văd.

— Ei nu i-au dat bună ziua la tovarășa învățătoare Teonia pe șosea.

— Și?

— Eu i-am dat bună ziua, dar era seară și dînsa era cu cineva". Oh, sfîntă mai e uimirea prozatorului român contemporan în fața înțelepciunii rurale! Ea e directă, precum s-a văzut mai sus, dar poate fi și strecurată insidios. Cazul al doilea produce ceea ce s-a numit, la Velea, procesul de dezalienare, precum și lupta, pentru păstrarea sectoarelor de curățenie sufletească. Iată, în chip de mostră, schițele *Treceri I* și *Treceri II*. Tudor Dindelegan, personajul care trece balzacian dintr-o compunere într-alta, și chiar dintr-un volum într-altul, își propune și reușește să se analizeze. Evident, viața nu i-a oferit motive temeinice pentru această matură ocupație. Dar realitatea aceasta (estetică?) nu-l deranjează cîtuși de puțin și, din moment ce a hotărît să ducă o existență introvertită, o duce. Astfel, încă pe vremea cînd păștea oarecare amatori de iarbă, el descoperă (toată lumea descoperă și se minunează la Velea) că are unele înclinații ciudate. Ele, înclinațiile, îl lasă perplex, mai mult, îl revoltă. Însă nu li se poate împotrivi. De aceea, cu toate că știe că Vetoi (e vorba de o fată) îl bate ori de cîte ori îl întîlnește, el se duce spre ea ca atras de un magnet. Așijderea pățește, după ani și ani, cu un ins care tam nisam îl poftește la insolite zaiafeturi. Ajuns la faza tulbure dintre cele două vîrste, T. Dindelegan va pătimi în continuare de pe urma firii sale sucite. Nu mai insistăm. Adăugăm doar că predilecția pentru analiză, de fapt dorința de a face analiză cu orice preț, indiferent dacă „felia de viață" aleasă suportă sau nu acest tratament, l-a aruncat întotdeauna pe Velea într-un fel de pisălogeală. Revelațiile eroilor săi sînt de o lipsă de interes flagrantă și dau impresia că citim mereu aceeași lucrare. Nu este de loc stimulator să citești doar pasaje unde oameni banali, cu vieți banale, te anunță din senin

că au făcut mari descoperiri tocmai acolo unde nu era nimic de descoperit: „... În primele zile, pe Andrei îl izbise bucuria că poate să facă ce vrea: dacă ţi-e să citeşti, citeşti; vrei să te duci la film, te duci. Nimeni nu-ţi poate spune, ca pînă acum, că trebuie să faci neapărat ceva. Îţi alegi singur. Dar, ca şi acum, peste puţin timp această putere de a-şi alege hotărîrile îl întristase. Apăsarea supravegherii de dinainte era amestecată cu gîndul liniştitor că cineva te ocroteşte să nu ţi se poată întîmpla nimic rău.

Se căznise să uite de descătuşarea dobîndită sau măcar să găsească un zăgaz împotriva năvalei gîndurilor, care cu fiecare zi deveneau mai îndrăzneţe". Fragmentul este extras din cea mai reuşită schiţă, aceea care împrumută titlul volumului.

1968

M. CIOBANU

MARTORII

Cineva spunea că drumul epicii, evident inedite, din ultimii ani a fost deschis în principal de criticii care au promovat cu fervoare notele estetice. În mare parte, e adevărat. Spre deosebire de vremurile cînd viziunea critică ternă, simplificatoare adopta şi indica, drept modele, romane şi povestiri de un sociologism atît de epatant încît alungau orice boare literară, comentariile recente se orientează aproape în exclusivitate spre laturi pur artistice şi spirituale. Tot ceea ce ţinea sau mai ţine de comoditatea scriitorului, de lipsa de inventivitate, de conformism, ca să nu mai vorbim de lecţiile întristătoare extrase din cîteva sloganuri de mult vidate — a fost şi este, în chip providenţial, aruncat peste bord. În acelaşi timp, a fost reabilitat visul (de unde „onirismul"); s-a redescoperit gustul pentru speculaţia filozofică; starea psihologică, limitat şi deci ineficient privită de mulţi înainte, a fost ridicată la rangul unei teme dominante; moralismul agresiv a cedat locul autenticei dezbateri morale. La un loc, aceste descoperiri sau numai redescoperiri au creat şi creează sub ochii noştri o reconfortantă impresie de intelectualitate. Eroul este în sfîrşit un om „ideal": inteligent, cult şi, mai ales, problematic. Superioritatea acestuia nu se vădeşte într-o penibilă mulţumire de sine, urmare a unei înfloritoare condiţii materiale. Şi noul personaj e un om activ. Dar munca lui (vezi cazul lui Surupăceanu din *Intrusul)* e privită ca un ecran pe care sînt proiectate dramele inevitabile ale oricărei fiinţe. Nemulţumirile, dezamăgirile, crahurile sufleteşti, îndoielile,

chinurile perpetue, conştiinţa apăsătoare de a nu putea găsi soluţii unor chestiuni insolubile — ocupă un loc preponderent. Literatura adevărată n-a izbucnit niciodată din euforie (fie ea şi autentică). De aceea, desigur, ne cuceresc eroii care, într-un context social precis, duc o luptă continuă cu ei înşişi, cu formele şi fondurile vetuste, cu ideologia neutralizatoare. Erou problematic înseamnă aspiraţie spre acord interior total, nu — ca să dăm un exemplu — echilibristică penibilă pe laturile unui triunghi conjugal. Erou modern (sau contemporan) înseamnă om torturat de diavolul perfecţiunii şi de spiritul negaţiei creatoare — nu, ca să dăm un alt exemplu — fantoşă directorială din cîmpia Bărăganului.

Dar numai critica a contribuit la transformarea prozei? Un răspuns afirmativ mi se pare cel puţin nedelicat. Oricît de mare ar fi rolul criticii estetice, să nu uităm că aceia care au publicat noile romane şi nuvele au fost totuşi prozatorii. (Există fireşte şi excepţii. De pildă Paul Georgescu, care, dacă va elabora şi o a treia carte, se va socoti, probabil, prozator). Meritul de prim ordin revine creatorilor. Ei n-au scris „altfel" doar pentru că aşa i-a îndemnat critica. N-au răspuns unor comandamente teoretice de ultimă oră. Bineînţeles, oricine a putut observa că noua orientare nu e străină de una sau alta din „mòdele" de aiurea. Proza franceză actuală, îndeosebi, e pusă serios la contribuţie. Oricum, s-a înregistrat însă un fenomen remarcabil: eforturile conjugate ale ultimilor veniţi au arătat, sperăm, o dată pentru totdeauna, că proza este un organism viu, şi nici pe departe un cearşaf ilustrativist.

Deci nu critica a creat proza. La urma urmei, ea n-a făcut decît să se situeze pe o poziţie similară cu aceea a beletriştilor. Şi faptul este extrem de important. Discutînd epica dintr-un unghi fundamental estetic, deschis spre elementele ce se revendică de la căutări sincere, ea a reuşit să bareze drumul prea liber al imposturii şi, totodată, să întroneze un climat propice tendinţelor de revitalizare ale celui mai popular gen literar. Azi, scriitorii au certitudinea că, de nu întrunesc o entuziastă şi oarbă audienţă, sînt, cel puţin, corect înţeleşi.

Iată de ce, citind primul roman al poetului Mircea Ciobanu mi-am zis, înainte de a emite orice judecată: *Martorii* a apărut într-un moment extrem de favorabil. Într-un context în care apetitul pentru „altceva", pentru consonanță cu ceea ce se întîmplă notabil în arta străină — e mai pronunțat decît oricînd. Nu știu în ce măsură se consideră tînărul autor un prozator. Apropiatele sale debuturi în lirică și epică exclud, deocamdată, o categorisire tranșantă. Cu toate acestea, bănuiesc că gustul pentru proză i-a fost deschis tocmai de climatul literar actual. Văzînd cît de cald au fost întîmpinate cărțile lui Țepeneag și Ivasiuc, el și-a zis, probabil, că poate produce pagini asemănătoare. Indiferent cum a raționat, o spun cu satisfacție dintru început, M. Ciobanu a făcut indubitabila dovadă că e dotat pentru proză. Romanul său, nu doar că depășește, evident valoric, propriul debut poetic, dar, cu osebire, concurează categoric cele două nume pomenite mai sus. Țepeneag e pur și simplu absorbit, iar Ivasiuc primește parcă lecții de „creație" (Folosesc termenul în accepțiunea lui G. Ibrăileanu).

Cu această din urmă observație am spus de fapt totul. Adică am semnat încă o dată ceea ce am apreciat la apariția în arenă a *Vestibulului,* și am negat de asemeni ceea ce nu mi-a plăcut în *Interval.* Implicit, am formulat o judecată pozitivă; afirm anume că autorul nostru deține, spre deosebire de mai toți aceia care își zic „onirici", valența primordială a unui prozator: capacitatea de a recrea viața. Mai precis. Notez drept meritorie preocuparea lui Mircea Ciobanu pentru un erou inteligent, ale cărui tribulații întrunesc receptivitatea unui grup select. Fișele sale biografice (căci sînt numai fișe), din plin pigmentate cu note de o moralitate îndoielnică și, prin revers, cu aspecte de viață mucegăită, impun, în chip aproape paradoxal, printr-o intelectualitate și o problematică etico-psihologică de un real interes. Cum se explică aceasta? Prin optica largă asupra fragmentelor alese și — spun intenționat un truism — prin talentul de a le încrusta viabil în pagini. La capitolul speculație, în ceea ce privește însușirea de a diseca o stare interioară, autorul nu e cu nimic mai prejos decît Ivasiuc. Are însă în plus prevederea și însușirea de a monta aceste segmente într-un ansamblu, dacă nu coerent,

în orice caz organic în direcţia impresiei de viaţă. El ştie că o carte de proză, fie ea veche sau de ultimă aliniere, este sortită pieirii cînd adună numai frînturi ale ipostazei umane. Însuşirea cerebrală de mare elevaţie, cultura literară, cunoştinţele întinse în diverse ştiinţe (să zicem medicina şi istoria) etc., sînt nobile atribute ale omului. A le privi independent, a crede că etalîndu-le ai şi compus un roman, e însă o imensă eroare. Proza, mai mult decît poezia sau teatrul, e hîrtia de turnesol care reţine de îndată talentul veritabil. Cînd trăsăturile mai sus amintite se aşează în bucăţele stinghere, atunci e sigur că nu avem de a face cu un prozator. Lipseşte liantul, viaţa.

Avînd vocaţia legăturilor dintre fenomene şi facultăţi, autorul salvează o cantitate apreciabilă din ceea ce părea iremediabil compromis de inexperienţă sau predilecţia pentru inovaţie subţire. De aceea, romanul poate să nu pară roman (nici nu este); de aceea amintirea lui Camil Petrescu, prin utilizarea tehnicii din *Patul lui Procust,* poate să-l dezavantajeze, şi-l dezavantajează, pe, bănuim, tînărul autor; de aceea unele pasaje voit inteligente, de pură filozofie a comportamentului, pot părea şi sînt parazitare. Dar ce importanţă prezintă toate acestea, cînd, dincolo de o salutară tensiune intelectuală, ne e dat să întîlnim un limbaj curat, direct (nu un jargon neologistic) şi mai ales multe, foarte multe episoade excelent realizate. Probabil că Mircea Ciobanu e afiliat grupării moderniste. În ce mă priveşte, nu l-aş încadra aici. Aş zice chiar că talentul, însuşirea de a plăzmui iluzia vieţii nu-i dau voie să se revendice de la vreun „curent". El este pur şi simplu prozator: „Peste tot am umblat după oaspeţi, şi ea mă aşteaptă, vino tu măcar". „Unde să vin?" „Acolo, la ea, nimeni n-a vrut să vină şi de la patru tot umblu şi spun: veniţi, oameni buni, e ziua ei, am vin bun şi zece păsări tăiate. Şi ei: „E prea departe, de ce nu ne-ai anunţat din timp?", iar alţii, la care am ajuns tîrziu, au rîs: „La ora asta? Eşti nebun. Dacă ai fi venit pe ziuă... Şi apoi cum să mergem cu tine în casa femeii, eşti beat lemn!" Cum să nu fiu beat?" (...) Intrăm fără să batem la uşă, înăuntru beznă, şi-n timp ce Învăţătorul întoarce comutatorul rămîn în prag şi-ncerc să-mi desfac şireturile de la pantofi. Se aprinde un bec slab şi văd că mă aflu

într-un hol cu ciment pe jos, netencuit; printre crăpăturile pereţilor — pînze de păianjen, atîrnînd pline de praf, ca şnururi, la dreapta o masă pe toată lungimea holului, acoperită cu o muşama nouă, pe care se află o lampă de gătit cu gaz şi-alături mai multe farfurii în diverse nuanţe; deasupra lor, un spălător de vase cenuşiu, pus la uscat. În stînga, o scară mobilă proptită de uşa podului, deschisă.

„Nu te mai descălţa, lasă". (...) Lîngă peretele din fund o somieră cazonă aşezată pe patru picioare de cărămizi. Cărămizile, rău acoperite de un cearşaf gălbui, peste care e o pătură, ca şi cele întinse pe jos, cu urme de fier de călcat. Sub plapuma de culoarea vişinii putrede, cu nasturii căzuţi, se contureaza relieful unui trup chincit.

Nu ştiu ce să fac cu florile, să le pun pe masă, să i le dau Învăţătorului sau să aştept să se trezesacă femeia? Le trec dintr-o mînă în alta, îmi simt palmele umede de emoţie, dar ce emoţie? Ori numai frigul. Învăţătorul se apropie de pat, privesc pereţii cu urme de grăsime, dîre lungi prelinse de mult.

Învăţătorul: „Ia te uită cum doarme, mizerabila", şi-şi scoase ochelarii din buzunarul de sus al hainei. Îi umezi cu răsuflarea, îi şterse cu colţul cravatei, îi puse pe nas. Sta cu braţele pe piept şi privea şi eu însumi priveam un cap de femeie dormind, blond sau poate roşcat, şi chiar aşa era, roşcat, după cum s-a văzut mai tîrziu, cu bucle mari căzînd în dezordine, ascunse pe jumătate sub luciul plapumei. Dormind sub rujul gros (acela de pe ţigara strivită), sub fardul cenuşiu de pe umerii obrajilor. Învăţătorul o scoală. Femeia se ridică, se şterge cu dosul palmei la colţurile gurii, ne priveşte cu ochii mari, zîmbind imprecis, apoi, cînd îşi dă seama despre ce e vorba, sare din pat. E îmbrăcată într-o cămaşă aproape transparentă; aleargă în picioarele goale prin casă. Învăţătorul, calm, o loveşte cu piciorul în gleznă, femeia continuă să zîmbească, eu îi dau florile; Învăţătorul articulează: „Mişcă-te mai repede, madam".

Făptura dispare în cealaltă cameră, revine peste puţin, îmbrăcată, e încă buimacă. Îmi întinde mîna şi eu nu ştiu dacă trebuie să i-o sărut. I-o sărut,

aplecîndu-mă. Învăţătorul chicoteşte înnăbuşit, mîna Elisabetei e scurtă, dură, aspră, cu epiderma creaţă, oricît ar spăla-o, mă gîndesc, tot n-ar ieşi la lumină; şi unghiile, mai mult late decît lungi, cu iz proaspăt de lac. Trecem în cealaltă cameră, ne aşezăm la o masă lungă, zece tacîmuri, pui reci, sandvişuri aproape uscate, salam, măsline, caşcaval, sardele. Bem ţuică. Băutura nu-mi alunecă pe gît, fac eforturi, e frig şi vreau să-mi fie cald. Mă întreb de ce nu s-a făcut focul în sobă. Elisabeta încearcă o veselie zadarnică. Învăţătorul stă în palton, cu gulerul ridicat, bea, mănîncă un castravete acru şi nici nu se uită la noi. Mă uit la femeia din faţa mea, şi aşa, dintr-o dată, fără să vreau, încep s-o urăsc şi să-mi fie milă de ea. Cred că îi e tare frig; îşi aranjează buclele, mestecă îndelung o bucăţică de caşcaval. Bea şi ea, cu înghiţituri mici, mă priveşte de parcă şi-ar cere iertare.

Învăţătorul îmi face semn spre pahar, e plin, cu alte cuvinte, de ce nu beau? Duc paharul la gură şi spun la mulţi ani. Elisabeta îşi trece limba peste buzele roşii, îşi gustă o lacrimă, zîmbeşte, se uită pe furiş la Învăţător şi ridică paharul. A fost frumoasă şi încă mai poate fi".

1968

N. BREBAN

ANIMALE BOLNAVE

Într-o vreme cînd crizîştii proclamă nivelul zero al principalelor domenii în care spiritul uman şi-a încrustat, de-a lungul secolelor, însemnele sale specifice, asistăm, în limitele unei literaturi bîntuite pînă nu de mult de „direcţii" pernicioase, la o adevărată eflorescenţă a romanului. Nu-mi dau seama dacă reînvierea genului proteic din propria-i cenuşă se va converti într-o literatură elevată, sau va rămîne numai o explozie importantă în ordine cantitativă. Fapt este că el există şi că se cuvine a fi consemnat. Cu atît mai vîrtos cu cît literaturile cu mari şi îndelungate tradiţii îl socotesc închis, terminat. El, ne asigură teoreticienii noului roman, este incapabil să redea autenticul vieţii contemporane. Prozatorul omniprezent şi omniscient, naraţiunea, respectul pentru cronologia faptelor, personajele şi caracterele sînt elemente ale unei recuzite false. E absurd să-ţi închipui că un romancier ar putea deţine observaţii autentice despre mai mulţi oameni sau despre o societate. Tot ce poate să etaleze în mod onest, este doar o comunicare despre sine. Întoarcere la Proust? Nu, pentru că un Alain Robbe-Grillet atacă furibund şi analiza psihologică. Ne trebuie ceva care să aducă în prim plan „existenţa" independentă a concretului, susţin aceştia. Ceva unde să nu intre nici un fel de criteriu ordonator. În sfîrşit, ceva care să dea iluzia unui aici şi acum terifiant. Tot ceea ce presupune coerenţă, semnificaţie — e fals. Adevărat e numai fenomenul ce trebuie

privit rece, într-o perfectă nuditate dialectică. Cu alte cuvinte, avem nevoie de antiroman.

Natural, se pot găsi contraargumente. În fond, dorința cumplită de a dărîma sociologia lui Balzac, bergsonismul lui Proust, pe de o parte, și efortul, teoretic pînă acum, de a impune un roman husserlian, fenomenologic, pe de alta, dovedesc din plin viabilitatea primelor două tipuri și friabilitatea ultimului. Dar la urma urmei concluzia aceasta nici nu are importanță. De neocolit este însă adevărul că romanul, precum orice specie literară, precum orice artă este o convenție. Cine ne poate asigura, în afara autorului în chestiune că un roman al gesturilor nude, al fenomenelor trunchiate reprezintă o descripție absolut autentică. Și apoi, dacă noul roman trebuie să fie extirpat de orice semnificație, atunci la ce bun travaliul. Arta ca și viața nu există în afara unui sens. Expurgate de legături semantice, frazele sînt numai un conglomerat de sunete și semne tipografice. Acesta să fie antiromanul, noul roman? Într-un asemenea caz nu e nevoie să-l dărîmi pe Proust și să umpli pagini cu litere. Un paranoic poate oricînd dicta o duzină de romane, exact după „logica" cerută.

Din sediţiozitatea iconoclastă a promotorilor noului val romanesc se reține totuși un fapt: narațiunea exercită asupra prozatorului o adevărată tiranie. Oricît ar fi arta o convenție, obediența la cronologie, imperativul tradițional al portretisticii morale și psihologice, croirea cadrului social — presupun un prea mare coeficient de imaginație... creatoare. E imposibil ca viața să nu fie intens corectată, atunci cînd observațiile de la care se pleacă sînt topite într-o materie inventată și ordonată după reguli literare. Vorbele rele despre „știe tot", „vede tot" nu sînt chiar gratuite. Atunci? Atunci, fără să-și propună neapărat revitalizarea unei modalități mai mult sau mai puțin tradiționale, fără să plonjeze într-o formulă care a aruncat totul peste bord și a propus în schimb neantul, prozatorul n-ar trebui să facă altceva decît să rămînă conform cu sine însuși, „să spună" ceea ce știe despre el și despre cei din jurul său. Să încrusteze, să le zicem, observațiile, concluziile și meditațiile sale în astfel de imagini literare încît cititorul să se aleagă nu

cu o narațiune a traiului, ci cu un ecran sintetic al existenței. Menirea romancierului, îndrăznesc să cred, nu rezidă în alcătuirea de povești cu „personaje" ce urmează a fi analizate în școli, ci în aceea de a oferi cît mai multe permanențe ale existenței. Imaginile diverselor fire vitale le avem cu toții. Ele sînt uniforme și perisabile. Singura existență autentică este aceea a conștiinței noastre, unde se topește totul și, în cazul unui mare talent, se convertește totul în cardinale adevăruri. Nu lucrurile haotice și potopitoare, nu fenomenele izolate ne interesează, ci coordonatele „imuabile" și perpetua devenire a undelor din celula sintetizatoare a conștiinței, ca și din aceea nebuloasă a straturilor abisale. Cel ce ne comunică asemenea lucruri e „personajul" unei „narațiuni" captivante. Căci, și cu asta încheiem considerațiile liminare, un fapt e cît se poate de limpede: literatura nu poate izbucni decît din viață. A o reda pe aceasta, e numai o treaptă. Viața trebuie metamorfozată în idee, în așa fel, încît însăși ideea să dea impresia unei forme de viață.

Spre ce orizonturi se îndreaptă romancierii noștri? Îmi fac o plăcută datorie din a menționa că tocmai spre „imperativele" mai sus enunțate. Se remarcă efortul de a abstrage romanul din contingentul neutralizator și a-l ridica, totodată, la rangul ideatic, al meditației asupra condiției umane. Excelează, pînă acum, Nicolae Breban, care pare a fi singurul prozator în stare să gîndească și să scrie un roman în fiecare 12 luni. Fapt curios. După o carte discontinuă în care analiza se împletea cu suficiente investigații sociologizante *(Francisca)*, după o alta, unde misterele biologice acaparau întreaga atenție *(În absența stăpînilor)*, în cea de a treia ne e dat să întîlnim schema destul de limpede a unui roman polițist. Da, *Animale bolnave* poate fi considerat un roman polițist. Însă numai la o privire superficială. Scrutat cu atenție, el dezvăluie un nod de semnificații și de observații întru totul remarcabile. Dar de ce a fost nevoie ca un roman cu atare serioase preocupări să fie implantat într-o rețetă atît de banală? Pentru că, ne place să credem, Nicolae Breban a observat foarte bine două lucruri: 1) romanul polițist este cea mai populară specie literară, specia care solicită atenția tuturor categoriilor de cititori; 2) în ultimă analiză, formula, intriga, personajele —

nu contează. Acestea sînt doar pîrgii care au menirea de a propulsa în prim plan semnificații, teorii, concluzii ultime. Romanul, de la începuturile sale, a fost un fel de cal troian, care a introdus în literatură un uriaș depozit umanistic. Filozofia și știința, istoria și cultura, artele, tot ceea ce a produs omul a intrat în genul proteic. A intrat și va putea intra în continuare, cu condiția ca elementele acestor sfere să fie subsumate unei idei directoare, capabilă să scoată la lumină gîndurile și aspirațiile, apele tulburi ale unui tip reprezentativ sub raport ontologic. Și *Animale bolnave*, prin intriga sa polițistă bine condusă, reprezintă însuși calul troian care i-a permis autorului să propună cîteva cazuri umane, iar prin acestea, cîteva idei de maxim interes.

Dînd de-o parte schelăria, constatăm, cel puțin în ce ne privește, că *Animale bolnave* este, spre deosebire de absolut toate cărțile contemporane, un roman al iluziei, al îndoielii, al agoniei, al durerii. Intuiția de a opta pentru asemenea direcții mi se pare excepțională. Și aceasta pentru că măreția, dar și nimicnicia omului înrobit raționamentelor constă într-o perpetuă îndoială. Omul autentic (inteligent) vrea să știe totul și nu știe niciodată îndeajuns. Ecuația existenței deplin finalizate n-a fost încă rezolvată. Conștiința limitelor e dureroasă și reprezintă singura certitudine. Totuși, o asemenea durere — care nici nu e dată tuturor — nu e lipsită de o latură „pozitivă". Prin durere, omul ajunge să fie conștient de sine. Ajunge să-și situeze firavul destin în planul superior al existenței. În acest fel, sentimentul tragic al vieții nu devine catastrofic. Durerea nu aduce neantul, ci potențează și înnobilează prezentul efemer.

Voind a traduce ceva din aceste concepte, dar nu numai dintre acestea, Nicolae Breban a creat cîteva personaje care, aparent, sînt însuflețite și contribuie din plin la intriga polițistă. Dar numai aparent. Dacă încerci să-ți amintești cum e cutare sau cutare „caracter", îți vei da seama de îndată că oamenii puși în mișcare sînt la fel ca atîția alții. De reținut nu e ceea ce întreprind ei într-una sau alta din circumstanțele cu suspense ale narațiunii, de reținut nu sînt atitudinile lor nocive sau numai benigne în momentul car-

dinal al romanului (tripla crimă). De reţinut, cu adevărat, e izvorul subteran al vieţii lor insolite: iluzia generatoare a sentimentului agonic, a durerii. Cu toate diferenţele caracterologice care-i împart, în tabere antagonice, Krinitzki, Miloia, Paul, Irina sînt cu toţii nişte fantazişti. Trăiesc într-o lume iluzorie. Iluzia e însuşi mobilul existenţei lor. Iar aceasta dobîndeşte coeficienţi diferenţiali numai în măsura în care gîndurile şi aspiraţiile au şansa sau neşansa de a se transforma în forme concrete. Cum însă metamorfozarea în chestiune e cu totul întîmplătoare, şi cum rampa de lansare e unică — tendinţa dureroasă de a făuri existenţe inedite şi certitudini ce ignoră firele contigentului — ei simbolizează în ultimă instanţă o funambulească unitate metafizică. Aşa se explică de ce autorul n-are nevoie de analiză şi de ce atenţia lui s-a îndreptat în exclusivitate spre amintita rampă de lansare, care nu este altceva decît psihologia abisală.

Să descompunem totuşi cuartetul. Paul, una dintre cele mai frapante imagini din proza contemporană, întruchipează la modul direct, plastic, pe omul născut şi trăit din iluzii. Privit din perspectiva filozofiei comportamentiste, el dă impresia unui abulic. Cu toate acestea nu e lipsit de voinţă. Numai că voinţa lui este în întregime subordonată unei extraordinare propensiuni imaginative. De aceea, tînărul debil joacă în societate rolul unui obiect, dar are în schimb o impresionantă viaţă interioară. Visele pe care le construieşte neîncetat sînt atît de puternice încît se substituie vizualului. Nici el măcar nu poate despărţi concretul de imaginar; nu poate spune cînd a văzut sau numai şi-a închipuit că vedea un fapt anume. De ce? De ce e privită fantezia ca un Moloh, ca un distrugător implacabil al vieţii? Greu şi inutil de explicat. Să rămînem cu ceea ce pluteşte în aer. Cu ideea că însuşirea monstruoasă a lui Paul de a trăi undeva în paralel cu realul reprezintă acel prea plin din noi pe care nu ştim sau nu vrem să-l investim în certitudini palpabile. Paul reprezintă descătuşarea furibundă a unei fiinţe superior ambigue, capabilă să se hrănească din sine şi să se plonjeze în sine. Micul mitoman e aspiraţia sinceră care se transformă automat în durere şi apoi în inconştienţă atunci cînd scapă dintr-o firavă candelă de lut.

Dar o iluzie acaparatoare nu conduce, implacabil, spre o tristă, tragică sau grotescă agonie? Incontestabil, şi răspunsul ni-l dă mai cu seamă Miloia, „executorul" unor plăsmuiri obstinat întreţinute. El ştie ce vrea şi nu ezită a „corecta" societatea, a o pune de acord cu ţelurile sale nebuloase. Pentru a-şi păzi şi impune credinţa maladivă într-un Dumnezeu intolerant, Miloia comite o triplă crimă. Nu e cuprins de remuşcări, însă nici nu dobîndeşte mult rîvnita izbăvire. Suferinţa convertită în abominabile acţiuni rămîne la fel de intensă şi nu pare a lua vreodată sfîrşit. Durerea sa exacerbată e la antipodul penitenţei întrucît izbucneşte dintr-un fond paranoic. Acest Miloia nu suferă din cauza unei lumi imperfecte, ci pentru că lumea nu e la fel cu el. Crezul lui e habotnic şi se mulează pe un dezechilibru endemic. Dacă n-ar fi întîlnit religia care să-i permită o desfăşurare în transă, desigur s-ar fi sinucis. N-avea şi alte disponibilităţi, precum Krinitzki, de exemplu, învăţătorul său. Conştient de forţa lui, speriindu-se de energia lui, acesta din urmă se recreează, îşi croieşte o structură apolinică. Ideala şi onesta sa dragoste întru Domul iau forma paşnică a omului neînţeles. De aceea, probabil, a şi fost singurul care n-a manifestat surprindere atunci cînd l-a înjunghiat Miloia. Conştiinţa insuccesului, a năzuinţelor deşarte duce nu numai la scepticism şi durere, dar şi la un fel de linişte de plumb. Duce, ne asigură în ultimă instanţă Irina, spre o apăsătoare conştiinţă de sine.

Deci: iluzii, îndoială, agonie. Coordonatele acestea se însoţesc şi se desfac miraculos, dînd, cînd impresia unui tot omogen, cînd a straniilor cupluri umane, cînd a unor însingurate şi nefericite fiinţe. Destinul fiecărui personaj în parte şi al tuturora la un loc e prezidat cu autoritate de o imensă suferinţă. Redempţiunea nu reprezintă nici pe departe condiţia lui Paul şi a Irinei, a lui Krinitzki sau Miloia. Aceasta este „semnificaţia" romanului. Dar, fără îndoială, nu singura. În cazul unei opere autentice, sensul unic este o aberaţie. E deşartă iluzia de a traduce cartea într-o singură definiţie. Noi n-am făcut decît să dăm una dintre cele posibile.

1968

ALICE BOTEZ

IARNA FIMBUL

Semnificația titlului: „Este vremea iernii lungi și grele dinaintea sfîrșitului — sfîrșitul unei civilizații, după care vine un început, se deschide un drum, sau „porțile paradisului", apar „îngeri, zei sau alți oameni" (p. 261). „Civilizația" care sfîrșește în *Iarna Fimbul* este aceea a lumii oarecum aristocrate de pînă la 1946. O aristocrație privită, în mare, destul de propriu, în ceea ce are, sau e de presupus că a avut, definitoriu. Demonstrația neantizării e întinsă pe trei generații. Prima dintre acestea se pierde, cum se spune, în negura vremurilor și ține de o bănuită stirpe domnească. În cadrele ei, nu prea largi, își dau întîlnire trei familii, care prin structura lor — autohtonă, orientală și occidentală — alcătuiesc terenul de confluență a celor trei culturi și straturi sufletești. Familiile, legate prin nebuloase legături amoroase și matrimoniale, nu-și vor putea găsi timbrul propriu, nu vor fi ele însele nici în cadrul generației următoare, nici în limitele ultimei, din anii celui de al doilea război mondial. Ele se confundă, în chip fatal, ori de cîte ori membrii ajung la treapta nubilă. Toți Delasena, Duca și Vatarzi știu că nu pot întreprinde nimic împotriva destinului prestabilit, și de aceea dispariția lor biologică, nu neapărat impulsionată de o anume epocă istorico-socială, nu-i miră prea mult. Au avut destule exemple ca să-și dea seama că rolul lor în viață și istorie a constat, cu sau fără voia lor, într-o măcinare reciprocă, implacabilă și ireductibilă. Traiectul lor prin ani e agonic. Aceasta e viața și filozofia lor, acesta e simbolul existenței lor. Motto-ul cărții cred că îi privește îndeaproape: „Cha-

que époque se crée un symbole, qui est une réponse imagée à la question de savoir ce que signifie la vie et par lequel elle fixe la clef de son secret" (Richard Alewin, *l'Univers du baroque*).

Ce atitudine are față de „protagoniști" Alice Botez, această scriitoare puțin cunoscută, dar care prin *Iarna Fimbul* face dovada unor excepționale posibilități? O atitudine de perfectă supunere la obiect, adică de respectare a personajelor. Ne amintim că într-un număr nu prea îndepărtat din *Luceafărul* anului în curs, prozatoarea a publicat un articol extrem de interesant, consacrat problemelor noului roman, unde preferințele merg neîndoios spre proza modernă. O proză (în speță romanul) expurgată de datele tradiționale — caractere, narațiune, cronologie —, cerebrală, autentică și, mai ales, plină de semnificații. Distinsa eseistă e de acord, în fond, cu atitudinea acelora care nu vor să se mai constituie în continuatori ai lui Balzac sau chiar Proust, însă nu împărtășește nici pe departe opinia radicală, iconoclastică a celor aplecați fără rezerve înaintea gesturilor nude, a lucrurilor independente și terifiante, într-un cuvînt, în fața unui roman husserlian. Dacă prozatorul omniprezent și omniscient a devenit o convenție inacceptabilă, si mai inacceptabilă i se pare ipostaza autorului, care în dorința de a fi autentic, nu face decît să reproducă, într-o totală sfidare a dialecticii, a semnificației umane, imaginea unui concret neutru. Romanul fără sens — indiferent de modalitatea sa, de vechimea sau noutatea sa — îi apare ca o aberație. Concluzia? Prozatorul ce se vrea modern nu poate renunța la elementele tradiționale. El trebuie să le privească însă ca simple mijloace întru transmiterea unei idei coerente. Credincioasă unei asemenea estetici „de tranziție", formată, credem, cu mult timp în urmă, Alice Botez a scris un roman într-adevăr modern, nu doar în ceea ce privește tehnica, ci și în modul de apercepere a destinelor. Mai întîi despre al doilea aspect. Deși familiile amintite desfășoară o viețuire („timpul consumat") deosebit de concretă (mese, nunți, onomastici, călătorii în străinătate, crime, accidente, amoruri nevinovate și profund pasionale, dar întotdeauna ilicite sub raportul gradelor de rudenie), atenția nu pare a fi îndreptată, în principal, asupra acesteia. Moti-

vele vitale care umplu cartea și rețin interesul justificat al cititorului sînt proiectate într-un plan insolit, care nu e nici descriere desfășurată, acaparatoare, nici purificare sclerozată. „Viața" se vede din plin și totuși parcă e vagă, distilată. O vedem pe Ana, de exemplu, încă dinainte de măritiș: o ființă normală, prea normală, pe care n-o poate aștepta decît o căsătorie plată, copiii și moartea la sorocul așteptat. Îl vedem pe Manuel, arheolog și fire de artist, pendulînd între iubiri devastatoare și egoism inconștiu; o vedem pe Silverina, pianistă rafinată, apariție de eter și pulverizare în propria-i dragoste; o vedem pe Vasilisa, renegata unei familii nobiliare, amestec de aristocrată și servitoare vindicativă; o vedem, mai cu seamă, pe Irina, întruchiparea erosului iresponsabil, înrudită, prin aceasta, dar și prin nebunia-i spartă intempestiv de luciditate, cu Lia lui Vinea din *Paradisul suspinelor*. Îi vedem pe toți și cu precădere pe toate (Alice Botez este un fin pictor de siluete și structuri feminine). Însă, cum spuneam, pînă la urmă traiul, viețuirea se resorb parcă, lăsînd locul unor existențe nu atît în sine, cît desprinse de nume și împinse într-o generalitate grea de semnificații. Simbolul cărții, surprins atît de sugestiv în acea „Iarna Fimbul" privitoare la civilizațiile revolute, descinde în chip concluziv din înseși destinele propuse, care se unesc, se despart, dispar la modul dramatic sau încetează numai printr-o plată sincopă. Sensul sfîrșitului nu ți-l dă unul sau altul dintre personaje, ci toată figurația, absolut toată figurația romanului. De aici impresia că elementul concret își pierde parcă atributele specifice, se dezagregă și-și schimbă condiția, se transformă în ceva care interesează, fatalmente, numai întrucît prezintă însemne sintetizatoare. Dar numai de aici? Nu, fără îndoială. Căci Alice Botez este înainte de toate o prozatoare cerebrală, atentă pînă la artificiu la punerea în pagină, adică la construcție. Ideea de sinteză umană (în accepțiunea definită pînă acum) se unește cu o alta: orice individ poate fi tratat la modul existențial, ideatic — ambele fiind afirmate, cu luciditate, programatic, „tipografic" în fiecare capitol în parte. Mijlocul e acela al cvasi-solilocului. Aproape toate secvențele cărții cuprind monologurile cîte unui Manuel, cîte unei Irine etc. etc. Ei își rememorează anii și caută permanent să stabilească punți între

ceea ce este iremediabil „consumat“ și prezentul pe care-l vor convertit într-un timp „trăit“, elevat. Astfel, „eroii“ trăiesc aievea, dar, în același timp, ne apar și ca celule concentrate sau ca receptacole ale unor teorii. Astfel eroii trăiesc (cunoaștem, bunăoară, tribulațiile Silverinei), dar în același timp nu sînt decît amintiri ale unor stări stranii, ale unor imbolduri abisale. Derularea exactă a întîmplărilor duce la cvasimonolog. Tentativa de limpezire, peste timp, a unor ape tulburi, subconștiente duce la ceea ce s-a numit la Proust „durata timpului interior“. În sfîrșit, permanenta lor împletire, neputința cititorului de a stabili cu precizie unde sfîrșește „timpul consumat“ și unde începe „timpul trăit“ creează acel vag artistic, acea impresie că viața deși concretă e în același timp purificată. Înclinația autoarei merge, bineînțeles, spre „durata timpului interior“, adică spre existența cerebrală care se desfășoară în afară de timp și spațiu, care topește trecutul și prezentul într-o programatică unitate. Așa se face că *Iarna Fimbul* e în același timp o carte a evocării și una a prezentului, să-i zicem afectiv, unde poate pătrunde o simplă existență sau întreaga istorie a umanității. Există și teoretizări: „Ieri, azi, sau mîine, succesiunea asta a timpului e fără importanță, pentru că totul se adună undeva, ca valurile în ocean și continuă să existe odată, ca un ochi în care se aprind deodată toate imaginile...“ (p. 222). La Voiculescu doar pescarul Amin a dobîndit, prin totemism, capacitatea de a „vedea“ dintr-o dată întreaga evoluție a speței umane. Numai primitivul stăpîn al apelor a putut să înțeleagă într-o străfulgerare destinul său și al semenilor săi. La Alice Botez, toți eroii sînt astfel imaginați încît să înfrîngă convenția timpului și a spațiului și, în consecință, să aibă posibilitatea să reflecte totul pe orice punct al traiectoriei s-ar afla ei. E privilegiul omului modern, al intelectualului care trăiește cu adevărat numai atunci cînd pune chestiuni și-și scrutează propria-i condiție (D. D. Roșca avea multă dreptate să pună în fruntea *Existenței tragice* cuvintele lui M. Barrès: „... Notre sentiment élevé du problème de la vie est fait de notre inquiétude perpetuelle“). Pentru a fi cu adevărat contemporan (nu mai zicem modern) există o cale mai potrivită decît aceea a monologului? Puțin probabil. De aceea, credem, Alice

Botez a vădit o fericită inspirație atunci cînd și-a turnat materia epică atît de uzitată, cum e analiza unei dispariții sociale, în tiparele monologului dezvoltat, cuprinzător, de tip, mai puțin Joyce, și mai mult Proust. Dînsa a înțeles foarte bine că ceea ce poate interesa, după anii de proză subjugată realității (autentice sau neautentice, asta nu contează), nu e un prezent țărmurit de concretul fatal, perisabil, ci un prezent spiritual, în stare a capta și dezvolta în inedite imagini tot ceea ce poate face obiectul unei profunde curiozități umane. Existența autentică e aceea problematică și se numește „timp trăit“... Succesiunea actelor biologice e iluzie a vieții, și se numește „timp consumat“. Acestea sînt concluziile care se desprind din *Iarna Fimbul,* roman de elevată intelectualitate, de riguroasă construcție și, cu precădere, de aleasă ținută literară.

1969

VINTILĂ IVĂNCEANU

PÎNĂ LA DISPARIȚIE

Fără îndoială, așa numitul roman *Pînă la dispariție* nu necesită o cronică literară, nici măcar o recenzie. Autorul însă merită să ne rețină atenția și atunci primul și ultimul său op epic e un prilej de a vorbi despre el și idealurile lui estetice. Ne amintim că foarte tînărul Ivănceanu și-a făcut intrarea în arenă, cu foarte mult scandal, în urmă cu nu prea mulți ani. Omul nostru se constituise pe acea vreme într-un fel de leader al „oniricilor". De scris nu scria prea mult, în schimb ținea răsunătoare discursuri. Să recunoaștem, oratorul manifesta o bună știință în compunerea frazelor interogative. Avea și o evidentă vervă. Despre ce vorbea? Despre literatură și nu prea. Nu prea, întrucît ținta causticelor sale ironii nu era atît o anume literatură, mai mult sau mai puțin demnă de a fi blamată, cît mai ales falanga de scriitori care o produsese. Junele tuna și fulgera, apoi, împotriva tuturor conceptelor literare pe care le învățaserăm cu toții la școală și cerea, îndesat, o literatură modernă. Vorbea așa de tare și așa de mult încît lumea scriitoricească mai veche, cea care făcuse imprudența de a și scrie, intrase în panică. Aproape nimeni nu avea curajul să se înscrie în replică. Dacă, totuși, îndrăznea cineva să spună că, de, tot ceea ce afirmă vorbitorul e în mare parte adevărat, că, desigur..., dar... nu-i așa... teoria e bună — ce mai, era grabnic pus la punct. Nimicit, pulverizat. Venise vremea ivăncenismului, tot așa, cum cu un an sau doi înainte fusese vremea țepenegismului.

Dar cîte epoci n-am străbătut noi. Am ieşit, şifonaţi e adevărat, dar am ieşit pînă la urmă şi de sub pulpana lui Moraru, am lepădat şi straiele, strîmte foc, dăruite magnanim de Mihai Novicov, ne-am purificat şi concepţiile despre genul proteic după ce am aflat că *Bărăgan* nu reprezintă chiar prototipul romanului contemporan, am uitat şi valul de teorii despre tipic, am suportat şi gloria lui Mazilu. Trebuia deci să vină şi timpul confruntării, pe faţă, cu Ivănceanu. Şi prilejul ni l-a dat tocmai el. Imprudent, înfocatul tînăr a părăsit în cîteva rînduri amvonul care-l făcea inexpugnabil şi, de necrezut, s-a apucat de scris. Pentru început, poezii. Rodul fatidicei dezertări s-a văzut îndată într-un volum, nici compact, nici modern, nici revoluţionar, ci numai ivăncenist. Pot cita şi acuma titlul unei spirituale recenzii: *Vintilă Ivănceanu sau dreptul la tiribombă,* care, credeam şi cred încă, a echivalat cu aşteptata discreditare a ceea ce n-ar fi trebuit niciodată să dobîndească credit. (Dacă tot se spune că sînt „barbist“ şi că, oroare, nu iubesc creştinismul, ci religia musulmană, atunci să denunţ şi simpatia mea pentru scrisul inteligent, dispărut între timp din cauze oculte, al lui Marian Popa.). Din promotor al onirismului, din reprezentant al tinereţii iconoclaste, din orator imbatabil şi scriitor excepţional, Vintilă Ivănceanu a căzut dintr-o dată undeva la coada clasamentului. Într-adevăr, ce-şi face omul cu mîna sa... Dar poetul n-a învăţat din această greşeală şi iată-l pe piaţă cu încă un volum. De astă dată proză. Mai poţi crede în perfectibilitatea omului?

1969

D. R. POPESCU:

F

Despre Dumitru Radu Popescu nu s-a scris puţin. De avem totuşi impresia că *F* n-a stat prea mult în atenţia criticilor, e numai pentru că unele recente romane au fost şi sînt discutate cu o sîrguinţă rar întîlnită. Dar publicitatea ţine de o sferă, iar cronica literară de cu totul alt domeniu. Şi cronici literare au apărut în toate revistele. Există totuşi un *ce* legat de modul de primire a cărţii. Un ce care nu se referă atît la laude sau rezerve, cît la felul cum a fost înţeles romanul. Lucrul acesta l-a observat foarte bine N. Manolescu. Criticul de la *Contemporanul,* foarte apropiat îndeosebi de poezie, a intuit cu atîta acuitate factura reală a cărţii încît, surprinzînd şi pe cel mai mare consumator de proză, face aproape inutile orice alte comentarii. El, singurul pînă acum şi deci singurul în continuare, deoarece reluarea *ad litteram* a unor observaţii nu probează absolut nimic, a demonstrat cu indubitabile argumente că ceea ce interesează aici e „fondul uman", şi nu faptul că autorul utilizează, să zicem excesiv, cutare procedeu, sau că încearcă nu ştiu ce tip de naraţiune, prin asamblarea unor mijloace epice mai noi sau mai vechi, mai mult sau mai puţin predilecte.

Într-adevăr, cine nu a citit romanul, dar a luat în schimb cunoştinţă de cronicile care i-au fost dedicate, ar putea crede că *F* pune doar nişte chestiuni de tehnică. Nimic mai eronat. Însă cu aceasta n-am spus prea mult. Trebuie să ne întrebăm, înainte de toate, de ce s-au oprit criticii numai asupra laturii „formale". De ce au trecut pe lîngă conţinut. Încercînd să răspundem,

vom spune cum am spus-o în van de atîtea, ori, că mulţi dintre ai noştri critici au pierdut nu doar contactul emoţional cu literatura, dar mai ales, conştient sau nu, au ajuns să creadă că important în opera artistică nu mai este *ceea ce spui*, ci *cum spui*. Optica aceasta stranie o detectăm aproape peste tot şi s-a instaurat mai ales de cînd au apărut în arenă aşa numiţii onirici, adică scriitorii care nu prea acordă atenţie „problemelor". Aceştia, şi alţii „ejusdem farinae" (recte „creatorii" incapabili *să vadă* şi *să redea* ce se întîmplă în jurul lor) merg în chip fatal pe „procedee", pe „scheme", pe „noi valuri", în sfîrşit pe tot ceea ce poate frapa şi, prin urmare, deturna de la modicitatea ideatică. Aceştia, precum mai toţi iconoclaştii de azi şi dintotdeauna, ştiu să arate foarte sarcastic ce nu le place (şi nu le place tot ceea ce s-a scris pînă la ei), ştiu să încropească subţiri eseuri, pline de citate din confraţii angajaţi în lupta contra literaturii, ştiu, o arată cu orice prilej, să vorbească, într-un cuvînt, ştiu absolut orice. Le lipseşte numai talentul de a observa viaţa, de a intui „mutaţiile" unui timp contorsionat ca al nostru. Nu ne dăm seama dacă activitatea lor i-a impresionat pe criticii în discuţie sau dacă nu cumva campania de devitalizare a prozei (ca şi a poeziei de altfel) a fost iniţiată, simultan, de ambele tabere. Fapt este că revistele gem pur şi simplu sub povara comentariilor intelectualizante, a unor neverosimile elogii legate exclusiv de aplecarea oarbă asupra unui conţinut sec. Cînd romanul „oniric" sau numai „nou" pare cu totul de nepătruns, exegetul nu se intimidează, şi ne dă cheia: „desfaceţi laturile rombului", ne sfătuieşte Valeriu Cristea, şi veţi vedea că *Pînă la dispariţie* este aşa şi pe dincolo. (Cred că un asemenea îndemn l-a invitat la rîs pînă şi pe Vintilă Ivănceanu, întrucît, în microromanul său, el n-a încrustat nici o urmă de sens, n-a vrut să spună nimic).

Limitarea discuţiilor numai la perimetrul schemei, mai bine zis la „modernitatea" trîmbiţată a schemei, te scuteşte, apoi, de o fermă judecată de valoare. Tot spunînd că romanul cutare e nou şi că se plasează cu autoritate în sfera europeană a epicii, nu mai eşti obligat să demonstrezi dacă „opera" există sau nu din punct de vedere valoric. Aşa se şi explică, cred, marele

succes pe care l-a înregistrat și-l înregistrează în continuare proza lui Ivasiuc. Tînărul autor a apărut într-un moment cînd romanele și nuvelele noastre ajunseseră într-o cumplită înfundătură a ilustrativismului de factură țărănească. Intelectualitatea lui a spart pur și simplu acest cancer, și criticii (printre care și subsemnatul) au semnalat de îndată providențiala sa prezență. Dar cel de al doilea roman, precum și cel de al treilea, dovedesc că autorul nu e capabil să depășească speculațiile teoretice. Paginile eseistice, oricît ar fi de interesante, nu fac, numai prin ele însele, un roman. Au dovedit-o de altfel și promotorii „noului roman francez", ale căror puncte de vedere s-au convertit în interesante volume teoretice, dar care nu transpar în anemicele lor romane.

Observarea cu obstinație a formei se face deci cu țelul subsidiar de a eluda conținutul și, în consecință, judecata critică. Noi nu vom apela la această practică pentru simplul motiv că *F* se impune, în afara caracterului îngrijit al expresiei, ca o remarcabilă radiografie a societății contemporane. Operația de apropiere a prozei de realitate, singurul mod epic cu adevărat viabil (enumerați 5 mari romane și vă veți convinge automat de acest adevăr axiomatic), tendința de a scrie realist și cu răspundere și-a făcut apariția nu cu prea mult timp în urmă. Căutînd puncte de reper, constatăm că îi putem aminti doar pe Marin Preda și Fănuș Neagu. Ei dețin semne ale unei optici demitizatoare, dar consecvența acestei optici nu e o calitate de prim ordin. Astfel, *Intrusul,* despre care îmi păstrez opinia favorabilă, păcătuiește printr-un conflict artificial. Drama lui Surupăceanu, bine descrisă mai ales în latura ei psihologică, e pusă totuși în paranteză de un punct de plecare social anodin, banal, inventat. Despre eroul mutilat am citit destule cărți roze acum vreo 15 ani. *Îngerul a strigat,* cu excepția unui cutremurător episod din epilog, nici nu merge pe relevarea unor adevăruri crude, atenția autorului concentrîndu-se asupra expresiei, într-adevăr excepțională.

Pînă acum, D. R. Popescu este unul dintre puținii care a realizat un echilibru autentic între calitatea „formei" și valoarea incontestabilă a „conținutului". Este, desigur, acesta semnul unei opere autentice. Noi o vom discuta

mai ales din unghiul fondului. Analiza doar a procedeelor, a stilului duce spre concluzii nesemnificative, alături mai întotdeauna de obiect. Structura, indiferent cum o definim, o depistăm în conținutul de idei, în viața încorporată operei, în adevărurile noi sau vechi care alcătuiesc realitatea propusă de scriitor, realitate nu o dată mai dramatică și mai plină de miez decît aceea obișnuită.

Așadar, despre ce vorbește autorul? Care e, să spunem așa, tema romanului atît de frapant botezat? De ne luăm după cele cîteva cuvinte trecute pe coperta a doua, observăm că litera f stă în fruntea multor elemente, concepte, lucruri și însușiri: „Fugă — Ființă — Frică — Fotbal — Femeie — Fericire — Fantezie — Foc — Fantastic — Foame — Formă — Ficțiune — Fotbal — Fum — Fenomen — Fatalitate — Fotbal — F..." Să fie vorba despre acestea? Fără îndoială. Fuga, care și împrumută titlul primului volum al autorului, o găsim în cele mai neașteptate forme. Fuga de viață, fuga de sine însuși, fuga, prin mlaștini, de o elementară demnitate umană, fuga de acasă, fuga spre casă, fuga oripilantă din meandrele colcăinde ale putreziciunii sufletești, fuga spre un necunoscut bănuit pur, fuga... Ființa e însuși stîlpul romanului, și o întîlnim într-o variație de caleidoscop, de la ipostaza integrității sociale, morale și spirituale pînă la aceea a decrepitudinii vecină cu crima. Frica nu scutește pe nimeni, ea apărînd cînd ca o vagă și firească teamă de un prezent incert, cînd — la antipod — ca groaza halucinantă de a nu apuca vîrsta deplinei certitudini. Fotbalul este, cum ne asigură mai toate personajele, religia atotputernică a secolului nostru. Este, apoi, carapacea goală în care se insinuiază atîtea și atîtea existențe goale, dar mai ales supapa unor imbolduri venite din străfunduri. Femeia — conform „concepției" etalate de prozator în toate cărțile sale, are numai două înfățișări: 1) senzualitate și labilitate; 2) demnitate și fermitate tip Vitoria Lipan. Fericirea apare ca iluzorie, cea mai friabilă latură a sa, mulțumirea de ordin material, fiind tocmai de aceea sarcastic și insistent prezentată. Fantezia e mobilul cărții și una din dominantele prozatorului. Prima parte a romanului,

Ninge la Ierusalim, de pildă, e o mostră a modului, atît de apreciat al lui D. R. Popescu, de a crea impresia fabulosului prin topirea imaginarului într-un concret aproape teluric. Foc, foame, ficţiune, fum, fenomen, fatalitate sînt „elemente" de asemenea uşor detectabile, şi numai „teama" de a nu le reduce sferele ne împiedică de la o traducere a sensurilor înmagazinate. Dar, la urma urmei, dezvăluirea detailată a simbolurilor nu are prea mare importanţă. De reţinut nu e ce putem aşeza în dreptul fiecărui *f*, ci ceea ce rezultă din ridicarea acestui *f* la putere. Iar puterea e de ordinul *n*. Aşa încît romanul reprezintă ceea ce şi-a şi propus: o secţiune orizontală şi transversală a societăţii contemporane în latura sa morală. Se va obiecta, probabil, că aprecierea e forţată, întrucît universul cărţii e desprins din mediul rural. Nu credem totuşi să greşim. Aşa cum despre *Moromeţii* (vol. I) e cel puţin simplist să spui că „dezbate" problema micului proprietar, tot aşa nu ai prea multe şanse să te apropii de adevăr dacă afirmi că *F* e un roman agrar. Înlocuiţi (cum inteligent sugerează N. Manolescu şi D. Micu în cartea lor comună) protagonistul din opera capitală a lui Marin Preda cu un intelectual, şi veţi obţine o problematică întru nimic sub aceea dezvoltată, bunăoară, în *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*. Reţinînd sugestia, încercaţi, dincolo de intriga, de altfel discontinuă, din *F*, dincolo de identitatea socială a personajelor o operaţie similară, şi veţi constata că vă aflaţi în faţa unui roman cu un conţinut uman de incontestabilă generalitate. Cititorul e introdus într-o „lume interioară" din care nu lipseşte aproape nici un element definitoriu. Totuşi, nu căutaţi chiar orice element. Depuneţi un efort inutil dacă vreţi să identificaţi zonele eterate ale sufletului. Ele nu există, pentru că aria propusă se revendică de la o „umanitate" degradată, parvenită prin cîţiva componenţi ai ei în straturile cele mai abominabile. *F* e un roman amar, impulsionat de spectacolul unei etici arareori integre. Lumea din care nu lipseşte nici un element, e lumea crimei, a minciunii, a răului, a morţii. Iar romanul, produsul unui scriitor dezamăgit, sau, dacă vreţi, al unui prozator angajat.

S-a spus, într-o cronică super-elogioasă, că D. R. Popescu ignoră forţele tonice. Peste faptul că le ignoră sau nu, obiecţia mi se pare a revitaliza un

strălucit principiu al proletcultismului, care împărțea nuvela sau romanul (uneori și poezia) în personaje pozitive și personaje negative, care, bineînțeles, cerea victoria primelor asupra ultimelor. Viața, cum se poate constata, nu are însă un tipar chiar atît de simplu. E greu, aproape imposibil, să desparți, radical, binele de rău, onestitatea de mimare, impostura de autentic. Existența umană are culori cu infinite și infinitezimale nuanțe. A crede că le-ai prins, că le poți defini și recrea — e o iluzie. Iluzia aceasta nu e apanajul lui D. R. Popescu. Așa încît metoda sa de portretizare, de narare e aceea a caricaturalului. Nimeni nu e văzut în afara ei. Nici măcar ultragiata mătușă Maria (episodul escortei prin pădurea potopită de o iarnă furibundă), nici chiar intransigentul procuror Tică (episodul anchetării unui „huligan"). Totul oscilează între lumină și întuneric, întreaga materie se desfășoară pe un fundal incert. Are oare dreptate Moise atunci cînd spune că trăim într-o lume paradoxală, printre oameni paradoxali? Autorul nu dă nici un răspuns. El nu acuză și nu scuză. „Reproduce" doar pe o planșă pătată de grotesc. Poate singura atitudine cu adevărat detașată și onest-părtinitoare e aceea pe care și-o formează pînă la urmă cititorul. Nuanța ei? E în funcție de lector.

1969

IULIA SOARE

VÎRSTA DE BRONZ

Nuvelele din *Vîrsta de bronz* țin de o vîrstă epică destul de veche. În orice caz, față de ceea ce se scrie în ultimii doi-trei ani, ele par prăfuite, inactuale. Și nu e vorba de faptul că scriitura e curată, cursivă, inteligibilă — elemente pe care oricum le semnează majoritatea cititorilor, ci de optică. *Fratele meu Hans, Înainte de plecare* și chiar *Noaptea nunții* se revendică de la o viziune simplistă. Nu avem de unde ști dacă prozele în chestiune sînt scrise acum sau mai de mult. Cert este că ele apar în 1969, și asta e destul de grav. După, să zicem, *Iarna bărbaților* și *Echinoxul nebunilor,* după *Animale bolnave* și *F,* după *Îngerul a strigat* și oricare dintre romanele lui Ivasiuc (aș prefera să numiți romanul de debut), după aceste nuvele, povestiri și romane e greu, absolut imposibil să-ți mai însușești o epică marcată de proletcultism.

Nu ne îndoim, dacă *Vîrsta de bronz* ar fi apărut într-un plan paralel cu *Bărăgan* sau cu *Un vals pentru Maricica,* ar fi fost bine primită. S-ar fi putut spune, de ne mai amintim bine, că autoarea abordează cîteva probleme importante, cum ar fi lupta împotriva nazismului, satirizarea moravurilor mic burgheze și așa mai departe. Cum volumul apare, însă, astăzi, sîntem obligați să vorbim cu totul altfel. Și anume, să afirmăm că „problematica“ nu are nici un soi de importanță atîta vreme cît schematismul se lăfăie în modul cel mai crîncen. Nazismul poate și se cuvine a fi veșnic veștejit. Împrejurarea că societatea contemporană e mai complexă decît aceea de acum

25 de ani, că altele sînt în vremea noastră problemele capitale — lucrurile acestea nu constituie neapărat un impediment în dezbaterea negativă a nazismului. Depinde numai cum procedăm. Modul de tratare e singurul aspect care interesează. Ori din acest punct de vedere, *Vîrsta de bronz*...

Dar să vedem cum se face radiografia unui membru, nu prea important, al tristului oficiu german din timpul războiului. În *Fratele meu Hans* există un individ care e urmărit de la naştere pînă la moarte. Se naşte undeva în Germania, dar nu e neamţ, decît din partea mamei. Tatăl e un student român care prin anii '30 îşi face studiile de medicină în Germania. O dată obţinută diploma de doctor, tînărul se întoarce în ţară, unde parcurge, trudnic, treptele unei oarecari ierarhii sociale, cam pînă la postura de director de spital. Specialistul în ginecologie îşi alege cu grijă pacientele după două serioase criterii: situaţia materială şi orientarea politică. Totul se desfăşoară bine, adică fără griji deosebite, dar şi fără mari satisfacţii, pînă cînd izbucneşte războiul. Acum Hans, căci despre el este vorba, îşi face dintr-o dată simţită prezenţa. Tatăl îşi aduce aminte de fiul părăsit. Şi cum să nu-şi aducă aminte. Hans, proaspăt bacalaureat, intră într-unul din batalioanele „SS" cu care colindă, „în misiune", estul Europei. Apariţia lui şi la Bucureşti e iminentă. Evident, doctorul de femei purcede la o restructurare fundamentală a vieţii. Întîi de toate elimină din listele sale pe toate acele paciente care nu rimează cu nazismul. Îşi deschide casa filogermanilor, frecventează ambasada berlineză. Primeşte pretutindeni felicitări pentru fiul său cu care, nu trebuie să mai precizăm, se mîndreşte. Dar iată-l pe Hans la Bucureşti. Întîlnirea dintre tată şi cel uitat e destul de penibilă.

Ne-am fi aşteptat în continuare la orice, dar nici într-un caz la ceea ce ne povesteşte autoarea. Uitînd total că pînă acuma ne-a oferit o proză melodramatică, ţesută cu pietrele de loc preţioase ale unui spirit critic şi pamfletar extras din imaginile demonetizate, prin asiduă frecventare, ale tipului „odios", Iulia Soare începe colaborarea cu Jean-Paul Sartre. Astfel, piesa *Sechestraţii din Altona,* transpusă într-un film ce se numeşte *Sechestratul din Altona,* este localizată într-una din camerele dosnice ale apartamentului doc-

torului din București. Ca în film, avem de a face cu un singur sechestrat: Hans. La Sartre s-a ajuns foarte ușor, pe căile cunoscute. După ce a comis fărădelegi în Rusia și Polonia, imberbul ofițer își dă seama, pe măsură ce războiul se apropie de sfîrșit, că pedeapsa nu poate întîrzia. Drept aceea se retrage elastic — își părăsește eșalonul în gara Iași — la tatăl său, pe care îl îngrozește printr-un cinism „made in Germany". Doctorul nu-l poate da afară. Dar nici nu-l ia în brațe. Așa că în camera sechestratului urcă zilnic, cu platoul, doar fiul „recunoscut" al ginecologului. Ce procese își face acest fiu, intrat în mișcarea patriotică, ce gînduri și frămîntări are sărmanul tată, ce reproșuri îi adresează acestuia soția ultragiată, ce fraze debitează Hans, ajuns, conform programului, un estropiat mintal — nu e nevoie să amintim. Întreaga bucată, prin simplismul cu care a debutat e foarte ușor previzibilă. Mai puțin, cum am spus, colaborarea cu Sartre. Moartea ofițerului, un fel de sinucidere, și fuga cu nemții a senzualei fiice, nu surprinde însă de loc. Așa trebuia să se întîmple.

Sincer vorbind, ne miră cum Iulia Soare, o rafinată prozatoare, o autentică intelectuală, a putut să cadă în plasa unei povestiri scrisă, fără exagerare, de sute de ori înaintea ei. Și mai ales, nedumerește pauperitatea imaginației. Inspirația n-a prea funcționat. După cum n-a funcționat nici în *Înainte de plecare,* cea de a doua povestire a volumului care nu spune nimic în plus față de ceea ce am citit deja despre modicitatea sufletească a micului burghez. Nu e nevoie să înnegrești cîteva zeci de pagini, cu fraze elaborate parcă prin înmugurire, ca să arăți, pînă la urmă, că un infraom ajunge să-și valorifice pînă și oala de noapte. Lucrul pare și neinteresant și anodin. Iar dacă adăugăm că vasul cu pricina e vîndut unei rude foarte apropiate (o soră), în timp ce alte obiecte, ceva mai valoroase, sînt dăruite lăptăresei, situația dobîndește suficientă neverosimilitate. Dar impresia aceasta n-are nici o importanță. Ce deranjează, e faptul că *Înainte de plecare* se consumă plat, într-un fir al cărui capăt îl intuim cu precizie încă de cînd am luat ghemul în mînă. N-am putea face o afirmație similară despre *Noaptea nunții,* al cărei sfîrșit depășește în platitudini și ridicol tot ceea ce se poate imagina ca atare. As-

cultați. Un june și nu prea face curte unei fete tinere și nu prea. Pînă aici, nimic nou, dar nici jenant. Asemenea întîmplări găsim destule în viață și în literatură. Chiar dacă cartea se desfășoară după formula încetățenită în stratul minor al povestirii interbelice (cu ceaiuri aranjate de o pețitoare, cu plimbări prin parcuri, cu gogoșari puși de mama grijulie pentru viitoarea tînără pereche etc. etc.), răbdarea cititorului nu e lipsită de margini. Suportăm totul pentru că vedem ce vrea să zică prozatoarea: fata, fără să fie exaltată, e totuși o senzuală, în timp ce băiatul e un om rece, calculat. Vedem, știm acest lucru. Atunci de ce era nevoie de finalul sub nivelul mării în care Mișu și Corina, abia întorși de la masa de nuntă, caută pisica rătăcită, în loc să ... Oare în felul acesta se demonstrează meschinăria și lipsa de afecțiune a lui Mișu pentru feminina-i mireasă, sau, dimpotrivă, pasa neagră a inventivității epice și psihologice. Să-l lăsăm pe cititor să-și dea singur părerea, după lectura acestor ultime fraze, cuprinse între paginile 132 și 133: „ — Trebuie să mergem s-o căutăm... Mișu era nervos și neliniștit. Nu putem să așteptăm pînă dimineața. O fi deschis maică-ta ușa spre scară și n-a observat cînd a ieșit. Și doar am rugat-o să fie atentă... Într-un bloc străin, unde nu cunoaștem pe nimeni... Fii drăguță, pune halatul pe tine și vino. Tu mergi pe scara din față, și eu pe cea de serviciu... Să întrebăm la toate etajele. E devreme, nu-i nici 10, nu deranjăm pe nimeni.

După două ore de cercetări, de discuții și de explicații repetate la ușile tuturor celor treizeci și șase de apartamente distribuite de-a lungul celor nouă etaje ale imobilului, Leonora fu descoperită în pivniță, ascunsă îndărătul unui imens butoi cu varză murată aparținînd portarului, care descuiase ușa bombănind că e deranjat din somn pentru fleacuri. Nu reacționează imediat la chemările pline de bucurie și de tandrețe ale lui Mișu. Îl privea dușmănoasă cu ochii ei verzi ca două boabe de smarald și nu făcea nici o mișcare. Mișu o luă în brațe, o alintă, o sărută, îi oferi o bucată de cozonac, și în cele din urmă intră fericit în lift cu ea și cu nevastă-sa, de a cărei prezență părea să uitase cu desăvîrșire.

Abia după ce o instală pe Leonora în bucătărie, după ce asistă la cina ei şi o văzu torcînd, sătulă şi împăcată, îşi reveni pe deplin şi se întoarse surîzător şi bine dispus în dormitor, unde Corina, în halat şi papuci, aştepta în faţa ferestrei, cu fruntea rezemată de geam.

— Acuma ne-am liniştit, spuse Mişu vesel, se apropie de ea şi o sărută pe gît, muşcîndu-i delicat lobul urechii. Nu vrei să ne culcăm? continuă el cu voce scăzută. Uite, intru o clipă în baie, pe urmă mă dezbrac şi eu".

Dacă ne-am permis aprecieri atît de drastice, e pentru că talentul incontestabil al Iuliei Soare suportă un asemenea tratament. În chiar acest volum există o nuvelă, cea de la care derivă şi titlul, remarcabilă. A ne mai exprima surprinderea că *Vîrsta de bronz* n-ar fi trebuit aşezată alături de *Fratele meu Hans, Înainte de plecare* şi *Noaptea nunţii,* este, fără îndoială, inutil. Orice comparaţie valorică este exclusă. Scrisă într-un stil concentrat, vădind o ştiinţă reală a gradării dramatice, acumulînd într-o arie de prim plan, dar nu mai puţin într-o zonă subsidiară, elemente de portretistică interioară — nuvela aceasta ne pare o piesă întru totul rezistentă. Modul de compunere este, ca să zicem aşa, clasic. Personajele sînt imaginate ca nişte caractere distincte. Facem cunoştinţă cu celibatarul, cu celibatara şi cu perechea îmbătrînită întru acreală. Dar caracterele nu sînt privite în sine. Valabilitatea lor se înscrie totuşi într-un anume timp. Vîrsta de bronz e vîrsta socotelilor dezastruoase a unor oameni care au fost, a unor oameni care, întreţinînd cîndva fumuri nobiliare, au ajuns nişte naufragiaţi. Timpul de azi nu mai e timpul lor, oricît ar încerca ei să salveze aparenţele prin ceaiuri şi meschine întruniri de familie. Sub loviturile unor forme noi de viaţă, vechile şi friabilele legături de rudenie se împrăştie ca un abur.

Şi acum ceva despre tehnica compoziţiei, care reţine în chip deosebit atenţia. Într-un restaurant sînt adunaţi la o masă cîţiva membri ai unui clan, cîndva, mare. Masa e oferită de Luca, singurul care nu e strîmtorat de greutăţi materiale. Privindu-l, ai impresia unui ansamblu armonios. Nu este însă decît o impresie. Căci după ce-şi strîng mîinile în faţa localului, fiecare se tîrîie spre locuinţa singuratică şi sărăcăcioasă. Pia e o bovarică, Bogdan, om

cu două licențe, un corector umil, terorizat de Tanța o nevastă plată. Virgil suferă de o foame niciodată potolită, și, precum Lucu Silion al lui Vinea, nu mai poate de mult să ajungă la sfîrșitul unei cărți. Pe toți aceștia *îi vedem* în secvențe separate. Autoarea intră în casa fiecăruia și n-o părăsește pînă nu trage ultima tușă a tabloului, astfel încît, la sfîrșitul bucății, dobîndim, prin acumulare, imaginea unui adevărat panopticum, a unei lumi intrată într-o iremediabilă uitare. Concluzia n-o extrage însă prozatoarea. Grație unei excepționale intuiții, cuvîntul ultim îl aflăm de la Luca, cel care a oferit, magnanim, masa de la restaurant. În felul acesta, orice dubiu asupra facturii celor portretizați — exte exclus: „Taxiul oprește în fața la Capșa, și Luca se grăbește să coboare întinzîndu-i șoferului două hîrtii ușor mototolite.

— Lasă, nu-i nevoie, spune el, și refuză restul.

Fata de la garderobă îi surîde și-l liniștește:

— Da, domnul Manoliu mai e aici, nu mi-a cerut încă haina.

— Ce-i cu tine, omul lui Dumnezeu? exclamă Manoliu cînd îl vede, și oftează ușurat. Credeam că te-ai răzgîndit. Dar măcar să dai un telefon, să nu ne facem de rîs.

— Lasă, frate, nu te încurc eu. Am întîrziat cu niște indivizi, nu știam că are să dureze atît.

— Cu cine? întrebă Manoliu, care e totdeauna atent la nume proprii și le dorește — dacă se poate — însoțite de indicații biografice. Cunoscuți?

— Neinteresanți, răspunde Luca, și ridică din umeri".

1969

MIRCEA HORIA SIMIONESCU

INGENIOSUL BINE TEMPERAT

Dicționar onamastic

Cum am avut pirlejul s-o mai spun, *Ingeniosul bine temperat* constituie o surpriză de calibru. Ațintiți fiindu-ne ochii pe prozatorii care rămîn în cercul lor strîmt, discutînd cu obstinație și, credeam, cu maximă îndreptățire numai despre Marin Preda și Eugen Barbu, despre Fănuș Neagu și Nicolae Breban, despre D. R. Popescu și Al. Ivasiuc, ajunsesem la convingerea că deținem toate trăsăturile epicii contemporane. Un roman mai deosebit ca acela al lui Mircea Ciobanu *(Martorii)*, o analiză numai aparent feminină dar în realitate lucidă, somptuos intelectuală ca aceea din *Iarna Fimbul* de Alice Botez, comentariile savuroase (pe marginea literaturii române) sădite de Paul Georgescu în insolitele sale romane, în sfîrșit, demonstrațiile de spectaculoasă virtuozitate ale lui Romulus Vulpescu în *Exerciții de stil* nu ne zdruncinau punctele de vedere formulate de-a lungul cîtorva ani de lectură. Edificați în privința lui T. Mazilu și N. Velea, nu mai puțin lămuriți cu D. Țepeneag și Vintilă Ivănceanu, credeam, repet, că proza noastră nu ne mai poate oferi suprize. Dar iată o surpriză de proporții, furnizată de cineva care așează pe copertă un nume de familie și două de botez, un titlu ciudat și un subtitlu de asemenea neobișnuit. Despre Mircea Horia Simionescu, literar vorbind, n-am auzit absolut nimic. N-am citit nimic sub acest nume, nu l-am văzut nici măcar în *Luceafărul* care prezintă uneori cărți încă neapărute. Știu doar — va fi o anecdotă — că autorul, pentru că acuma e autor, și-a propus cîndva să nu apară pe piața literară decît la vîrsta matură, bărbătească, de

patruzeci de ani. Că *Ingeniosul bine temperat* marchează sau nu această frumoasă aniversare, asta n-o mai putem şti. Şi nici nu interesează. Important e faptul că ciudata şi foarte agreabila sa carte se înscrie cu hotărîre în procesul de revitalizare a prozei româneşti, fără să prezinte, totuşi, similitudini cu fondul epic al deceniului '60. Extrăgînd, dacă va fi extras, din climatul literar recent numai notele de emancipare de sub imperiul neutralizator al concepţiei terne despre literatură, proaspătul prozator a elaborat o carte de sine stătătoare. Ea îi aparţine în întregime. Oricîte eforturi ar face critica întru stabilirea filiaţiilor, nu se poate opri decît cel mult la două nume: T. Mazilu şi R. Vulpescu. Dar amîndoi aceşti scriitori sînt absorbiţi, depăşiţi nu doar în ceea ce priveşte talentul epic intrinsec, cît îndeosebi în direcţia viziunii umoristice, groteşti, absurde, asemănătoare (din nou apetitul criticii pentru filiaţii) cu aceea a lui Urmuz.

Aşadar, Urmuz '70. Se poate rămîne la această caracterizare? În bună parte, da. Precum autorul compunerii *Pîlnia şi Stamate*, M. H. Simionescu este şi el un adept al asociaţiilor funambuleşti, creatoare de umor absurd. Jocul inteligenţei, tendinţa de spargere a logicii, cuplarea de disjuncţii într-un stil voit searbăd par a fi intenţia primă şi ţelul suprem. Iată laboratorul. Literele alfabetului sînt însoţite de cîteva articole dintr-un virtual dicţionar onomastic. Întîlnim nume ca Abel, Agapia, Buzea, Byron, Cezara, Chiriachiţa, Decebal, Domnica, Etna, Elena, Faustina, Frosa, Gică, Imola, Irimia etc. Nume mai mult sau mai puţin obişnuite. În dreptul lor, uneori (rar de tot) citim ca într-o enciclopedie definiţii corespunzătoare. Cele mai adesea, între nume şi definiţie nu există însă nici o legătură. Aici trebuie căutat autorul. Nepotrivirea adînc studiată dintre titlu şi articol produce o adevărată cascadă de rîs. Un rîs gratuit, ce face parte din conceptul „unde dai şi unde crapă". Căci ce legătură, este, de pildă, între *Constant* şi *Restant* sau între *Colette* şi *Femeie pliant*. Asociaţia e neaşteptată, logica e întoarsă pe dos. Numele sînt petrecute printr-o optică răsturnată, printre nişte filtre care funcţionează doar la rîsul gros, insidios. Nu o dată se montează la camera de luat vederi un dispozitiv ce reţine o abia mascată senzualitate: Citiţi por-

tretul amintitei *Colette:* „Femeie-pliant. Se deschide ușor, se desfășoară ca o frescă, ca un paravan, poate acoperi lesne o existență obișnuită, mizeră, dînd aparența unei înfloritoare căsnicii". Sau pe cel al lui *Buglion:* „Om al simetriilor, vedea o imperfecție a naturii în faptul că unele organe anatomice nu sînt, ca altele, duble". Asemenea licențe sînt numeroase și, trebuie să recunoaștem, produc rîsul. Un rîs nu prea elevat, dar, oricum rîs. A-l sancționa, ar însemna să fim puritani și să uităm că I. Creangă n-a scris numai cele două povestiri deșuchiate, ci și odiseia Malcăi. Îl pomenim, deci, și pe *Cristophe:* „Individ cilindric din care s-a scos aerul. Gol și ușor, aerul pierdut și-l poartă pe dinafară.

— Prea își dă aere! spune despre el Safta, tutungioaica.

— Dar e doctor în litere și filozofie!

— Nu face doi bani doctoratul lui!

Safta tutungioaica, femeie încă apetisantă, îl supusese pe Cristophe la un examen suplimentar la care, bietul, căzuse. Materia era la îndemîna oricui". Dar chiar dacă am sancționa atari anecdote, rămîn totuși în *Dicționarul onomastic* numeroase articole unde împerecherea neprevăzută dintre nume și conținut nu produce doar surpriză, umor absurd ci se impune cu tărie printr-o nobilă atitudine civică. La *Clement,* bunăoară, citim un excurs asupra... criminalității și intoleranței, iar la *Dumitru* ni se face portretul ticăloșiei: „Dumitru (producător de Mitică). Nume foarte ortodox, ca un sfeșnic. „Sfîntul Dumitru mirosea urît, chiar puțea, chipul sfinției sale inspira micile afaceri, hoțiile de buzunare și diversele tipuri de aplicare a chetei milosteniei și ajutorului de aproapele". Dincolo de juxtapunerea întîmplătoare ori numai aparent întîmplătoare a elementelor onomastice, a noțiunilor, a ideilor, a conceptelor și atitudinilor morale se poate vedea un fir polemic. M. H. Simionescu este în fond un critic extrem de combativ, în vrajbă declarată cu stereotipiile lingvistice, sociale, ideologice, etice. El demitizează atitudini și forme ale unor concepții înrădăcinate în conștiința noastră nu pentru că ar fi ideale, ci pentru că au dobîndit girul automatismului, al comodității, al lipsei de curaj. Sînt convins că așezat în mîna lui M. H. Simionescu, creionul de

critic literar ar funcţiona aidoma unui scalpel. Puţine cărţi ar mai rezista. Desfăcute din încheieturi, multe dintre operele de azi ar deveni ridicule. Şi nu doar pentru faptul că atitudinea parodică e în stare să discrediteze orice valoare. Explicaţia, înainte de a ne linişti că ironia dărîmă însă nu creează, rezidă în luciditatea şi cultura autorului.

Spre norocul nostru, M. H. Simionescu rămîne pînă una alta un moralist. Un moralist în sensul aproape clasic al cuvîntului. Articolele sale de dicţionar sînt fişe de caractere ce aduc cu autoritate în memorie literatura lui La Bruyère. Din noile şi insolitele *Caractere* nu lipseşte aproape nici una din ipostazele umane colecţionate de scriitorul francez. Conţine însă pe deasupra tot ceea ce par a fi produs, în ordinea unei superioare sancţionări, formele sociale şi etice ale ultimelor secole. Prin aceasta, autorul nostru aduce o contribuţie esenţială la îmbogăţirea unui insectar care de la Teophrast încoace se încăpăţînează să acapareze totul.

Am proceda totuşi restrictiv dacă, taxîndu-l pe M. H. Simionescu de moralist, am rămîne numai la clasicul La Bruyère. Spre a respecta adevărul, se cuvine să spunem că amintita atitudine, poate caracteristică a scriitorului, e circumscrisă unei arii mult mai largi, ce depăşeşte tradiţionala fişă caracterologică şi ţinteşte reflecţia, meditaţia profundă. În această privinţă, asemănările cu celebrul trio francez Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld se impun şi ele cu destulă îndreptăţire. Dar numai într-o privinţă. Pentru că nici Urmuz, nici La Bruyère nici cei trei nu sînt văzuţi doar ca modele. (Într-o asemenea eventualitate *Dicţionarul onomastic* ar fi un poncif.) În viziunea autorului — criticul le ştie pe toate — „modelele" funcţionează pe o latură strict tehnică. În tipare mai mult sau mai puţin clasice a fost turnat un material inedit, în cazul de faţă consideraţii sobre, lipsite de ironie şi bravare asupra condiţiei individului. Paginile în chestiune dobîndesc astfel un diapazon existenţial, cu alte cuvinte modern, actual. Iată una dintre ele: „E o mare iluzie şi o simplă sminteală să tot căutăm, să tot consumăm grabnic timpul, să ajungem. Să ajungem unde? Ne înşelăm crezînd că, dacă spargem cu îndrăzneală carapacele spaţiului, undeva, dincolo, ne aşteaptă o soluţie. Călătorim.

Fugim de locul unde ne-am născut şi ne-am alcătuit, străbatem drumuri şi ne dăruim imprudenţi lor şi oamenilor, alergînd de la un capăt la altul al pămîntului, străbătînd mulţime de confesiuni şi acte, renunţînd chiar la logică, şi ne încîntă ideea că ne vom întîlni, după atîtea coincidenţe, cu propria fiinţă, cea autentică, proiectată mai demult, în Norvegia sau în Grecia. Ne furnică, nu ştiu datorită cărei febre, dorinţa şi curiozitatea de a ne surprinde, în cele din urmă, la un capăt de pod sau într-o cabană cocoţată pe-un Everest, goi puşcă şi cu sufletul în palmă. În această goană nebună, dispreţuim virtuţile alcătuite de o experienţă milenară, uităm adesea de omenie. Ni se pare că uităm îndeosebi că trebuie să le plătim morţilor datoria.

Scurtăm termenele, sărim într-un picior scadenţele, ne amăgim fotografiind peisaje exotice şi clădiri, evitînd să vibrăm sincer, liber şi naiv în faţa frumuseţii lor. Ratăm prin cîteva extravaganţe legătura dintre propria noastră fiinţă şi spaţiile noi pe care ni le apropiem. În loc să ne mai minunăm de necunoscutul căruia îi atingem pragul, ne preocupă cum să ne risipim în senzaţional, cu singura grijă de a fi interesanţi, ca şi cum cineva ar sta să ne laude la fiecare pas îndrăzneala. Nu oferim nimic, dar nici nu reţinem ceva. Vînturăm lumea, convinşi că o descoperim. Avionul, automobilul, care ne fac, fireşte, şi servicii, neînţelegîndu-le încă, le utilizăm spre a fugi mereu de noi. De aceea sîntem trişti. Iar ca să ne întîlnim undeva, la capătul unor fugi nebune, cu noi înşine, goi sau îmbrăcaţi, superbi sau numai zîmbitori, repet, este o iluzie. Atunci de ce ne grăbim şi, mai cu seamă, de ce călcăm în calea noastră pe ceilalţi?"

Am reprodus într-adevăr în întregime o pagină pentru a se vedea că umoristul şi urmuzianul, clasicul şi suprarealistul M. H. Simionescu este, peste toate, un prozator autentic. El ştie să prindă în numai cîteva cuvinte un personaj, ştie să găsească o explicaţie inedită acolo unde lucrurile păreau a fi pentru totdeauna elucidate (Cloşca, ni se spune, e vrednic de cea mai înaltă preţuire pentru că a îndrăznit să moară singur), ştie să scoată rîsul şi din piatră seacă, dar, mai ales, ştie să aşeze toate acestea în cadrele artei epice. Cine nu crede, în pofida citatului revelator, să ia în considerare excelentele poves-

tiri *Oameni întoarceţi-vă acasă, Dincolo de uşa capitonată, Cronograful ipocrit, Norul de argint, Ridicarea la pătrat, Turnurile.* Ultima, îndeosebi, e o mostră de proză veritabilă, unde efluviile lirice lucid cenzurate, onirismul, viziunea absurdului, simţul realităţii şi forţa nimicitoare a ironiei fuzionează pe deplin armonios. Este o compunere antologică, lecţie de modernism structural, nu mimat, care ne face să aşteptăm cu interes cel de al doilea volum din cartea atît de năstruşnic intitulată, *Ingeniosul bine temperat.*

P.S. Interesul nostru se va păstra neştirbit numai dacă nu vom citi lucruri asemănătoare în dreptul literelor din cea de a doua parte a alfabetului. Trouvaille-ul, o dată, e epatant. De două ori, e plictisitor şi frizează manierismul.

1970

PETRU POPESCU

PRINS

Apărut la confluenţa dintre '69 şi '70, romanul lui Petru Popescu a încercat destinul inevitabil al cărţii discutate în fugă. Aşa se face că după laude prompte, suspect de prompte, semnate de condeie prestigioase, în ultima vreme ne este dat să citim şi opinii mai rezervate, unele chiar negative. Am înţeles raţiunea laudelor. Romanul trebuia să prindă cursa premiilor, trebuia repede impus unui juriu care nu cred că-l cunoştea. (Juriul l-a şi avut în vedere, dar într-un mod, categoric, nepotrivit.) Sînt mai greu de înţeles însă judecăţile denigratoare din ultimele săptămîni. Şi asta nu pentru că între lauda şi rezerva compactă nu există rimă, ci pur şi simplu pentru că *Prins* merită, incontestabil, un tratament plin de deferenţă.

Cine e Petru Popescu? Pentru cel ce citeşte cu oarecare constanţă revistele noastre, numele acesta este destul de cunoscut. Petru Popescu este poet şi critic literar. În cea de a doua calitate poate fi citit cu real interes. Mai ales comentariile pe marginea literaturii universale sînt nu doar docte, ci, şi lucrul merită a fi subliniat, acut personale. Nu sînt lipsite de valoare nici intervenţiile sale teoretice, pledoaria pentru un autentic roman citadin, de pildă, fiind printre cele ce ne-au rămas în minte încă de mult. Dar Petru Popescu e şi prozator, cu un volum epic la activ, după opinia subsemnatului, de o factură comună.

Mărturisesc că omul ca atare nu inspiră o simpatie deosebită. E îngrozitor de infatuat, chiar dacă avem în vedere vîrsta juvenilă, şi prea lasă să

se înţeleagă că le-ar şti pe toate. Face, apoi, politică literară, adică ţine de un grup sau de mai multe. Însă elementele acestea n-au absolut nici o importanţă. Critica nu discută un autor pentru că e independent sau integrat unei grupări, după cum nu-şi măsoară adjectivele în dependenţă de vîrsta sau funcţia socială a scriitorului. Critica are în vedere numai textul literar, pe care-l sanctifică. Nici un alt considerent nu poate intra în discuţie, orice pîrghie ajutătoare, revendicată, eventual, de la nişte principii „en vogue", fiind neavenite. Textul, discutat cu simţ de răspundere, în directă conexiune cu literele autohtone şi de aiurea, este singurul în stare să ne dea adevărata măsură a talentului, a contribuţiei sau a noncontribuţiei unui scriitor.

Aşadar, cum ne apare infatuatul, egocentricul, iritantul Petru Popescu în *Prins*? Răspund pe nerăsuflate: în ipostaza unui autentic scriitor modern, în ipostaza unui veritabil romancier. Surpriza anului 1969 nu ne-o oferă Eugen Barbu, autor de ale cărui posibilităţi nu ne îndoiam, ci Petru Popescu. *Prins* prilejuieşte o mare revelaţie şi, totodată, o mare bucurie estetică. Numai cei care n-au citit cu atenţie proza românească din ultimul sfert de veac, numai cel ce nu ştie cît de puţine sînt romanele reuşite, numai un asemenea om poate să treacă indiferent pe lîngă *Prins*. Scris într-un limbaj intelectual, suplu şi lipsit de ostentaţie, avizat şi tentant, *Prins* cucereşte din primele pagini şi ţine încordată atenţia pînă la sfîrşit. Şi, trebuie să recunoaştem, arareori se întîmplă aşa ceva cu romanele noastre. Cele mai multe oferă spectacolul unor peninsule ce comunică trudnic prin nişte canale pline de inabilitate epică. *Prins* e compact. Autorul ştie perfect ce vrea să spună. Eroii nu-i procură surprize. Hăţurile sînt strîns ţinute în mînă, iar drumul duce numai prin puncte ce au menirea să explice, şi explică, ceea ce, cu măsură şi într-o manieră inteligentă, fusese avansat. Evident, unii ar putea obiecta că un roman atît de bine construit este în chip fatal şi oarecum artificios. Obiecţia, în fondul ei, e valabilă. Dar să ne gîndim puţin: nu presupune oare orice gen literar, orice specie literară un anume procent de artificiu? Totuşi, un roman e un roman, iar un sonet nu e totuna cu o baladă. Şi apoi, arta, în genere, este o convenţie. Totul în jurul nostru e făcut. Chiar şi oamenii

sînt făcuţi, dacă prin oameni înţelegem acele fiinţe care, beneficiind de atu-ul inteligenţei, îşi croiesc, cum se zice, singure destinul.

Deci despre caracterul artificial sau neartificial al unui roman (de valoarea romanului în cauză) e inutil să discutăm. Ar fi ca şi cum, încercînd să negăm o carte de proză, am reproşa protagonistului sau autorului religia, înălţimea, aspectul fizic sau narcisismul. Artificiul într-un roman se vede numai în cazul cînd autorul nu ştie să-şi ordoneze materia, numai în cazul cînd nu ştie să construiască. Un roman bine construit, urmărind cu atenţie problematica aleasă, nu poate trece niciodată drept artificial.

Programatic ca şi o simfonie de Beethoven, romanul lui Petru Popescu propune o partidă de meditaţie pe subiectul etern al vieţii şi al morţii. De fapt propunerea vizează numai cel de al doilea moment, moartea. Pentru că încă din primele pagini aflăm că „inginerul" (aşa se va numi tot timpul eroul) este condamnat iremediabil. Inginerul urmează să moară peste cîteva luni, adică peste 400 de pagini. Ce se întîmplă în tot acest timp? Protagonistul se întreabă firesc, cum pînă la vîrsta de treizeci de ani n-a avut nici timp şi nici rost să se întrebe, ce este moartea, ce este viaţa. E imposibil să găsească răspunsuri ultime. Viaţa e un subiect de care ne lovim zilnic, pe care îl teoretizăm adesea şi-l identificăm în cine ştie ce fapt mărunt sau eveniment epocal, dar care nu ştim totuşi în ce rezidă. Care e formula în stare să-l cuprindă? Iată o întrebare sortită a rămîne veşnic în suspensie. Cît priveşte moartea, aceasta e şi mai de nepătruns, întrucît trăind n-o poţi intui, iar încercînd-o nu mai exişti ca s-o poţi explica: „Aş vrea să nu mai mor — îşi zice inginerul — doar ca să înţeleg iar care e preţul vieţii, aşa ca înainte. Înainte viaţa avea un sens. Un sens care unea trecutul şi viitorul. Acum mă uit în viaţa mea — cîtă a fost şi cîtă a rămas — şi nu găsesc sensuri nici în viitor, nici în trecut. Nu înţeleg nimic, nu mă înţeleg. Viitorul nu există, trecutul se pierde, viaţa dispare, şi atunci nici nu trăiesc, nici nu mor". Dacă facem abstracţie, şi trebuie să facem abstracţie, de punerea în pagină a subiectului, atunci vom constata cu deosebită uşurinţă că romanul este o zbatere continuă întru aflarea răspunsului la cardinala întrebare pe care şi-a pus-o

omul dintotdeauna. Desigur, moartea iminentă conferă un plus de dramatism acestei atitudini fundamentale. De asemenea, un plus de cerebralitate şi, aş zice, de onestitate şi îndrăzneală. Pentru că numai în preajma morţii ai curajul să întrebi şi să conteşti religia, ştiinţa, filozofia. Numai sub presiunea unei sincope inexorabile îndrăzneşti să laşi de o parte grija pentru convenţie şi, tratîndu-te fără menajamente, să ajungi la capătul drumului gol, cu capul gol, cu mintea goală şi cu sufletul în palmă. Cînd ştii că nu poţi face nimic împotriva morţii, cînd ai conştiinţa că viaţa trăită a fost oarbă, fără sens, tentativa de a defini viaţa şi moartea ţi se înfăţişează ca o supremă inutilitate, ca o maximă deşertăciune. Frazele frumoase nu-şi au rostul, iar strigătul de groază cedează pasul unor constatări confuze, îngrozitoare, tragice tocmai datorită imposibilităţii de a le împrăştia: „În clipa de faţă, nici nu trăiesc, nici nu mor, viaţa nu e a mea, cum nici moartea nu e a mea. Nu mai exist în faţa morţii mele. Nu mai exist ca trup, e firesc, dar nu mai exist nici ca univers omenesc, şi asta e odios. Îmi pierd identitatea în faţa morţii, nu mai sînt eu, mă pierd pe mine însumi. Acum mă pipăi cu mîna, mă ciupesc, mă înţep cu un ac, şi astfel revin tot la datele corporale, date inferioare, cele mai facile şi mai perisabile, ca să mă conving că încă exist. E oribil. Oare cine gîndeşte în creierul meu, cine se nelinişteşte acolo, cine se plimbă prin creierul meu în nopţi de insomnie, ca într-un turn, şi mă zguduie şi mă îmbolnăveşte cu paşii lui? Să fiu eu acela? Ce dovadă am că gîndul meu şi carnea mea sînt una? Moartea le-a despărţit şi le-a gonit pe fiecare în altă parte, ca să le poată ucide mai uşor, pe rînd, întîi gîndul, în curînd şi carnea". Acestea, în fond aproape întreg romanul, sînt mostre din monologul continuu al inginerului. Aici e „filozofia" lui. Autorul a găsit diapazonul credibil, ştiind să evite discursivitatea şi parada de erudiţie. O plonjare adîncă în filozofie şi religie — domenii considerate aprioric ca miraculoase oracole — ar fi făcut dintr-o dată neverosimilă orice atitudine. În această eventualitate, n-am mai fi avut în faţă un om care urmează să moară peste cîteva luni, ci o fantoşă, un trouvaille pentru etalarea unor cunoştinţe sterpe. Eroul lui Petru Popescu este şi rămîne însă un om obişnuit, care apelează la cultură într-o manieră

aparent superficială, dar, în fond, profund omenească. El nu se duce nici la moraliştii francezi, nici la Kant nici la teologi reputaţi. Apelează doar la un popă, iar în ştiinţă nu vede decît latura ce poate produce lucruri practice şi fără viaţă. De la literatură nu aşteaptă şi nu cere nimic, iar din contribuţiile marilor gînditori se alege numai cu nişte formule goale şi bine aduse din condei. Nimic şi nimeni nu-i uşurează destinul. Oamenii pe lîngă care trece n-au timp să vadă ce se petrece cu el. Toţi sînt egoişti şi aleargă nebuni spre un ţel iluzoriu. Oraşul e un conglomerat de case mizere şi apartamente somptuoase în care zac fiinţe mulţumite şi inconştiente. Omul, constată inginerul, nu este nici pe departe o fiinţă cerebrală. El e purtat în transă de nişte forme şi elemente searbede, ridicule.

Acestea sînt meditaţiile-concluzii ale inginerului. Ele apar firesc, în şi din acţiune, ca apanaj al unui om obişnuit, ca descoperiri ale unei fiinţe oarecare. Dacă adăugăm că acest inginer îşi poartă ultimele luni de-a lungul şi de-a latul unui oraş ce pulsează şi agonizează cu un firesc arareori întîlnit în proza din ultimpul timp, atunci avem şi acoperirea judecăţii formulate în introducere: *Prins* e un roman citadin în adevăratul înţeles al cuvîntului.

Comentariile pozitive s-ar fi putut opri aci. Dar punînd punct, n-aţi fi ştiut totuşi cum a sfîrşit inginerul. Conform graficului stabilit, eroul moare. Însă nu asistăm la agonia lui, nici la o înmormîntare lacrimogenă. După ce ni se face o schiţă de ceremonie funerară, într-o pagină onirică, inginerul îşi pregăteşte cu calm neantizarea. Ieşind pe geamul apartamentului, el se stinge printre luminile oraşului, dar şi ale stelelor. Cititorul este liber să înţeleagă ce vrea din această dispariţie.

Punctul forte al romanului, concepţia despre existenţă, relaţia ce se poate stabili între viaţă şi moarte nu le găsim însă în nici unul din momentele remarcate pînă acum. Din ceea ce a gîndit eroul despre moarte nu se poate desprinde o idee prea limpede. Pentru a identifica concluziile sale, pentru a ne da seama ce a înţeles din confruntarea cotidianului inform cu ideea dispariţiei inexorabile trebuie să-l urmărim cu atenţie în ultima parte a romanului. Aici, inginerul, cotropit de moarte, trăieşte mai intens ca oricînd. Con-

textul vital este acela al unui amor furibund, carnal şi transfigurat. Eroul se aruncă în mrejele unei iubiri ce-l vlăguieşte, îl omoară încetul cu încetul, încît pînă la urmă nu ştii dacă moartea din *Prins* este rezultatul unei condamnări tragice sau numai o dulce sinucidere. Ambiguitatea e savant întreţinută şi demonstrează că omul nu ştie să moară. El ştie doar să trăiască. Să trăiască din plin, amînînd sau pur şi simplu ignorînd marile întrebări. Indiferent de conjunctură, indiferent de nivelul său intelectual, omul rămîne ceea ce este: un realist, un vitalist. Iar... Petru Popescu, un scriitor care plasează ideile într-o fermă reţea epică, de un realism nu mai puţin ferm.

1970

RADU PETRESCU:

MATEI ILIESCU

Incontestabil, proza românească se îndreaptă cu paşi siguri spre un autentic diapazon modern. Cochetăriile de factură suprarealistă cu unele noutăţi veritabile sau numai bănuite ca atare au început să lase locul inovaţiilor organice. Adevărata înnoire a mijloacelor şi conceptelor, a structurii epice ori a viziunii nu poate fi desprinsă de contextul naţional al literaturii. Nu poţi spune despre o anume carte contemporană că aduce un *ce* inedit atîta vreme cît acest *ce* nu e privit în directă conexiune cu producţiile autohtone anterioare. Un aspect *nou* poate fi depistat numai atunci cînd e opus unui aspect *vechi*. De aceea, cred, inovaţiile atît de acut subliniate ale unor tineri autori de schiţe n-au apărut într-o lumină limpede: ele erau privite în sine sau, cel mult, raportate la nişte modalităţi exterioare de aiurea. Nici abordarea unei metode noi, nici compararea ei cu un fapt literar străin nu duc însă la concluzia că avem de a face cu o literatură nouă, modernă. Modernă în raport cu ce? Modernitatea, repet, interesează numai atunci cînd poate fi depistată în cadrele literaturii proprii. Atunci cînd poate produce impresia şi apoi certitudinea că ea reprezintă o „treaptă superioară". Că, reprezentînd „un salt calitativ", ne face să uităm vechile stadii. Dacă o asemenea modernitate se înscrie şi într-un concert universal, cu atît mai bine. Înseamnă că, hrănindu-se din sine, a ajuns în chip firesc, nu imitînd, nu localizînd, la valori autentice.

Lucrurile acestea, nu prea noi, mi-au venit în minte citind romanul de debut al lui Radu Petrescu: *Matei Iliescu*. (N-aş vrea să alunec pe o pantă

frivolă. Dar dacă am inversa cele două nume, s-ar produce, oare, o calamitate?). Cerebralitatea frapantă, rigoarea compoziției, tenacitatea cu care e urmărit planul analitic mi-au condus de îndată gîndul spre Breban și Ivasiuc, spre Mircea Horia Simionescu și Petru Popescu. Acest nou val a dat o altă față prozei noastre.

Astăzi, ca să ne apropiem de subiect, prozatorul a parvenit la concluzia că nu-și poate ignora subiectivitatea, că gradul de tensionalitate emoțională și cerebrală al scrisului său se găsește în raport direct proporțional cu priceperea de a situa în prim plan individul. Individul e celula primordială a tuturor esențelor. Atîta vreme cît acesta se menține într-un con de umbră nu există nici o șansă de definire a întregului. Individul e poarta pe unde se pătrunde spre sinteză, individul închide poarta sintezelor. Iată de ce nimeni nu-l mai ignoră. Prozatorii caută să-l definească multilateral, utilizînd cele mai diverse perspective, cele mai neașteptate soluții filosofice, cele mai variate formule epice. În timp ce Ivasiuc, de pildă, acordă credit nelimitat speculațiilor extrase pe rînd din filosofie și istorie, Breban plasează parabole în cadrele realismului. În timp ce Mircea Horia Simionescu este un caustic, un mizantrop... îngăduitor în suculentele sale fișe de personaje, Petru Popescu, realist, obiectivat ca și Breban, aduce elogii individului capabil de a privi în el însuși. Radu Petrescu prezintă multe asemănări cu aceștia. Se înrudește cu ei, mai precis cu proza dedicată subiectivității. Deosebirea fundamentală constă în... talentul său specific, în obstinația cu care teoretizează dimensiunea personajului. O explicație a lui Matei Iliescu, foarte limpede și reprodusă deja într-o recenzie, oferă cifrul structurii sale epice: „Cum este în realitate brățara ta nu știu și nici nu pot ști, pentru că realitatea ei fizică, obiectivă, este dublată pentru mine de împrejurările în care am văzut-o înainte, dublată și modificată în așa fel încît ea, împreună cu ce o dublează și o modifică, mi se prezintă, cum nu s-ar prezenta bijutierului, ca o vibrație, cum să-i spun?, afectivă, *eveniment interior* (s.n.), al meu, așa cum ar fi, de exemplu, ideile și de aceea lucrurile pe care le întîlnesc am și început să le numesc Idei, cu

un *i* mare, şi totdeauna eveniment exterior, figurarea tangibilă în spaţiul din faţa ochilor mei, a vibraţiei mele. De aceea vei înţelege, Dora, de ce lumea care mă înconjoară îmi pare că este, n-ai să mă crezi, dar e destul de simplu, *o figurare a mea* (s.n.) propria mea statuie". Înainte de a comenta citatul, să mai dăm unul din Mihai Eminescu: „Lumea nu-i cumu-i, ci cum o vedem" *(Archaeus)*. În numai aceste cîteva cuvinte ale lui Eminescu poate fi recunoscut Kant cu ideile sale referitoare la aprioritatea spaţiului şi a timpului şi, în consecinţă, la caracterul subiectiv al reprezentărilor noastre despre lume. Dar numai într-o privinţă, pentru că la filozoful de la Königsberg nu e vorba de răsturnarea spaţiului şi a timpului după voinţa noastră. În fond, Kant e corectat prin Schopenhauer, pentru care timpul şi spaţiul sînt uşor jonglabile. Autorul *Lumii ca voinţă şi reprezentare* nu făcea mari deosebiri între vis şi realitate. De aceea, Dionis putea să distrugă *după voinţă* spaţiul şi timpul, putea să spună: „Nu există nici timp nici spaţiu, — *ele sînt numai în sufletul nostru* (s.n.). Trecut şi viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, şi infinitul omenesc, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă". Nu seamănă, în ce au ele esenţial, citatele din Eminescu cu acela din romanul nostru? Incontestabil. Numai că în 1970 nu se mai discută de Kant şi Schopenhauer, şi, prin urmare, nici de Mihai Eminescu. Ceea ce marele nostru poet voia a spune prin „lumea nu-i cumu-i, ci cum o vedem", azi se spune prin „lumea e o figurare a mea". Afirmaţiile, de fapt formulările, se mulează perfect pe aceleaşi principii filosofice, dar filosoful invocat e unul mult mai apropiat de noi: Bergson. Filosoful francez desprinde şi el ideile de spaţiu şi timp de determinarea lor ştiinţifică. Dar, şi lucrul într-adevăr trebuie subliniat, spaţiul şi timpul reprezintă pentru autorul celebrului *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei* nu doar un prilej de visare. Ele sînt topite în conştiinţă şi răzbătute în intuiţie. Intuiţia este aceea care ne dă măsura autenticităţii, pentru că autentic este numai ceea ce îşi reprezintă ca atare subiectul. De aceea brăţara Dorei, şi revenim astfel la Matei Iliescu, nu are o realitate obiectivă, unică. Ea se prezintă într-un fel

bijutierului, și într-un alt fel eroului. Și pe noi, evident, ne interesează numai în ce mod anume se înfățișează aceasta lui Matei. Ne interesează, cu alte cuvinte, afectivitatea eroului. Ne interesează brățara ca dimensiune a *evenimentului interior*. Ne interesează modul cum duce aceasta spre o figurare proprie a lumii, căci lumea *cumu-i* o receptăm din manuale.

Toate acestea vor să spună că una este realitatea exterioară și cu totul alta realitatea interioară. Vor să ne apropie de Bergson, dar mai cu seamă de Proust. Așa că enunțate fiind principiile filosofice ce stau, probabil, la baza lui *Matei Iliescu*, vom afirma că adevăratul model al lui Radu Petrescu este un roman eminamente psihologic, a cărui principală pîrghie este plonjarea adîncă într-un eu difuz, de-a lungul unei rememorări contorsionate, sinuoase, nebuloase. Amestec de prezent și trecut, uneori în cadrul aceluiași paragraf, „narațiunea" nu e, în fond, decît o lungă și obstinată introspecție. Țelul principal e precizarea notei specifice a trăirilor, detectarea, izolarea timbrului afectiv (autentic, interior) de cel ocazional (exterior) al tribulațiilor. Nu încape vorbă, o asemenea intreprindere se desfășoară în contextul unui lirism pătrunzător, clasicul „monolog interior" neputînd produce în ultimă instanță decît acută subiectivitate și racordare, peste timp, a acțiunii interioare la un cadru și el corectat, colorat afectiv. Predominantă e memoria sinuoasă, ce rupe ordinea firească a lucrurilor, succesiunea cronologică a evenimentelor, așa încît datele obținute, explicațiile și concluziile se situează la antipodul obiectivității, al rațiunii. Brățara o vedem numai așa cum a văzut-o, cîndva, Matei Iliescu.

Ar fi totuși de precizat că, în cele din urmă, curgerea timpului, mai bine zis reconstituirea trecutului și convertirea trecutului într-un prezent insolit (interior), conduce la o limpede imagine a eroului. Ne e dat să vedem în finalul romanului un erou descărnat, care, măsurîndu-și continuu spaimele și vagile certitudini, dar neignorînd nici elementele obținute din niște evenimente exterioare, constată egalitatea, identitatea fenomenelor, ființelor și lucrurilor. Concluzia e surprinzătoare. Nu discutăm aici faptul că ea e extrasă dintr-o

experienţă unică şi unilaterală şi că, deci, e susceptibilă de contestare. Menţionăm doar caracterul ei deconcertant.

De facem abstracţie de factura proustiană a cărţii, de privim naraţiunea de la înălţimea de unde se văd numai marile mişcări de trupe fără să auzim şi comenzile, atunci *Matei Iliescu* ne apare, în bună parte, ca o ediţie modernă a *Thalassei*. Deşteptarea erosului, ravagiile iubirii şi extincţia amorului sînt cele trei momente principale ale celor două lucrări. Iar concluzia, minus identitatea amintită, aceeaşi: conştiinţa perpetuei înstrăinări dintre membrii cuplului amoros. În sfîrşit, de privim lucrurile de la o şi mai mare înălţime, atunci vom constata că prima parte a romanului, recte aceea dedicată amorului fulgurant, aduce izbitor cu *Dafnis şi Cloe*. Nu lipseşte nici cadrul primordial. Iubiţii iau mereu ca martori cerul şi marea, cîmpul şi aerul. Tendinţa de plasare a cuplului într-o plasă cosmică e evidentă. De la acest „program" derivă însă şi principala carenţă a cărţii: artificialitatea. Dacă eroii lui Longos şi Macedonski evoluau firesc într-un „peisaj" primordial, îndrăgostiţii lui R. Petrescu, oameni ai secolului 20, nu par credibili într-un asemenea cadru. Vorbind la nesfîrşit despre cer şi aer, despre mare şi nebuloase întîmplări imaginate pe plajele mării, ei sfîrşesc prin a plictisi, prin a fi romanţioşi, liricoizi. E imposibil să crezi că cineva s-ar putea adresa iubitei („timpul interior" sau „timpul exterior" nu mai contează în acest caz) cu tirade de cîte două, trei sau chiar patru pagini. E imposibil că crezi că în locul unor replici scurte, dense, eroii simt nevoia filosofării şi se fac a nu şti că trăiesc totuşi momente dintre cele mai obişnuite. După cum, ca cititor, e greu să mai admiţi „participarea naturii" la drama personajelor sub forma unor descripţii. Astfel, după un dialog incert, autorul notează: „Deasupra lor, deasupra marilor arbori, în seninul luminos, dădea acolo o pasăre cu aripile larg desfăcute, nemişcate. Doar vîrfurile lor tremurau nervos din cînd în cînd, într-o mişcare scurtă, ca şi provocată nu de pasărea însăşi, ci de vîntul pe care ea se sprijinea fără nici un efort în mijlocul aripilor puternice întinse ca nişte arcuri". Procedeul e desuet şi în total dezacord cu factura realmente nouă a cărţii, cu conceptul, bine însuşit, al „timpului pur", al „duratei interioare".

În cazul că Radu Petrescu va ocoli, pe viitor, diluţia, surpriza plăcută oferită prin *Matei Iliescu* se va converti, incontestabil, în reuşite. Talentul său epic, concepţia sa modernă despre literatură reprezintă garanţii certe.

1970

AL. PIRU

CEARTA

Cine şi-ar fi putut închipui că Al. Piru, „un spirit critic tinzînd la construcţie", va parveni la literatură prin poarta genului proteic. O plachetă de versuri dată la lumină pe vremea cînd era „adînc preocupat îndeosebi de stabilirea valorilor" ar fi fost poate mai puţin surprinzătoare. Astăzi, după o documentare de o viaţă, după foarte multe „articole speciale", cochetăria cu proza apare ca un fapt surprinzător. Ştim că proaspătul prozator a fost şi este un fervent admirator al lui G. Călinescu (de aceea, ca să-i facem o plăcere, am pomenit, între ghilimele, înseşi cuvintele marelui critic, cuvinte aşezate în ultimul paragraf al celebrului *Compendiu*). Ştim că Al. Piru, conform propriei mărturisiri, a copiat cu mîna sa cîteva dintre ultimele caiete de proză ale maestrului. Să-i fi apărut ideea de a deveni artist al epicii în timpul acestei activităţi? N-ar fi exclus, pentru că transcriind pe curat, el şi-a format o mînă mai puţin aridă. Şi apoi, cum se poate vedea, dorinţa sa supremă e aceea de a-şi urma, în toate, profesorul. Dar, probabil, greşim. Nu e cu totul nepotrivit să ne referim, însă, la Garabet Ibrăileanu. Mentorul *Vieţii Româneşti* a constituit, multă vreme, un subiect pasionant pentru Al. Piru. (Criticul i-a şi dedicat o monografie în două ediţii). Ibrăileanu, autorul *Adelei,* Piru, autorul *Certei* — merge, nu? Similitudinea se impune din mai multe puncte de vedere. Amîndoi sînt, prin activitatea de bază, critici literari. Amîndoi au decis să abordeze epica la o vîrstă coaptă. Amîndoi dau la iveală cîte un roman de dragoste. Amîndoi au în vedere un cuplu despărţit de o mare

diferență de vîrstă, etc., etc. Dar, probabil, greșim și de astă dată. Supozițiile ne pot duce departe, prea departe. Ne-ar sancționa însuși autorul, un adept fanatic al datelor exacte. Să discutăm deci la obiect, așa cum ar proceda criticul Al. Piru.

În fraze concentrate, țintind o nobilă detașare și o deplină obiectivitate, temutul comentator ar zice următoarele:

În *Cearta,* Al. Piru, cunoscut îndeosebi ca autor de articole la zi și studii despre literatura veche, vrea să producă o nouă *Adelă* ori o nouă *Carte a nunții*. Nu izbutește nici una, nici cealaltă. Autorului îi lipsește talentul epic. El povestește plat ceea ce știm de mult de la G. Ibrăileanu și G. Călinescu. Este imitat, cu rezultate ridicule, mai ales G. Călinescu. Ceea ce la marele scriitor era elevată intelectualitate, la Al. Piru e trivialitate lingvistică. (Se pronunță, obsedant, cuvintele „dobitoc", „măgar", „vită"). Ceea ce la marele scriitor era inspirație autentică, la Al. Piru e numai înșăilare de anecdote mediocre.

Iată despre ce e vorba. Eroul povestitor, un bărbat la cincizeci de ani, se îndrăgostește de Grazia Maria. Aceasta este o femeie de moravuri ușoare. Ea a trăit rînd pe rînd și concomitent cu mai mulți bărbați, precum: Manea, soțul filolog, părăsit după numai un an, Lulu Georgescu, un lector ajuns diplomat în Italia, Ioncik Palmă, un fost coleg de facultate, Titu Mîndrilă, medicul curant, Petru Filipoiu, medic militar, Monsat, un franțuz ajuns pe meleagurile noastre și alții despre care nu avem date precise. Eroul-povestitor trăiește și el cu mai multe femei, dar nu acceptă o conduită asemănătoare Graziei Maria. Ei se ceartă zilnic, se despart, se împacă și iar se ceartă pînă cînd, în ultima pagină, citim concluzia: „Grazia Maria, tu nu iubești pe nimeni. Ai pentru mine afecțiune (pentru eroul-povestitor), simpatie, stimă: dar asta nu-i dragoste. Cred că secretul tristeții tale (căci ești tristă, Grazia) e că viața te-a divizat; dragostea nu te-a solicitat decît incomplet; repartizezi la mai mulți ceea ce ar fi trebuit să dai numai unuia. Eu sînt indivizibil, nu pot să mă dau decît întreg".

Concluzia e de o mare banalitate. Şi nici măcar nu e urmarea unei povestiri coerente tip Dessila. Căci cunoscutul scriitor bulevardier avea cel puţin o acţiune prin care putea capta interesul fetelor de 16 ani. Din Dessila a rămas în *Cearta* numai optica pedestră:

„— Sînt pe cale de a avea un copil.

— Un copil? No, vorbeşti serios?

— Foarte serios.

— Cu cine?

— Cu lectorul de la drept, Lulu Georgescu.

— Cu tipul ăla? No, bună treabă!

— Bună, nebună, asta e.

— Şi părinţilor le-ai spus?

— Vrei să le spun eu?

— Nu fi răutăcios. Parcă ziceai că mă iubeşti.

— No, bine, bine, am vrut să ne căsătorim, că-s divorţat şi eu, dar dacă ai pe altul . . .

— Am avut. Ce eram să fac, trebuie să am pe cineva, dar acum nu mai am pe nimeni.

— Trebuia să-l cauţi fără nevastă şi acum să-i ceri să se însoare cu tine.

— I-am cerut, n-a vrut.

— Sigur că n-a vrut, dacă era însurat.

— Întrebarea e ce mă fac acum.

— De cînd eşti însărcinată?

— De cîteva zile.

— No, atunci nu-i încă sigur.

— Crezi?

— Dacă faci multă dragoste, scapi.

— Ţi-am spus că acum nu mai am pe nimeni. Cine să mă ia?

— No, că doar nu s-o fi sfîrşit pămîntul.

— Ia-mă tu!

— No, dar ştii că ai curaj?“

Prima parte a romanului are 123 de pagini, cea de a doua 130. Deci părţile sînt aproximativ egale, ceea ce reprezintă o gravă eroare. În partea I se face o expunere a traducerilor suportate de eroul-povestitor din partea Graziei. Partea a doua are acelaşi conţinut, cu deosebire că acum eroul-povestitor nu mai face anchete, ci-şi imaginează, balzacian, lanţul de trişări. În consecinţă, a doua secvenţă a cărţii se cuvenea a fi mult mai întinsă decît prima.

Autorul are şi unele scăpări de logică a limbajului: „Din ce în ce mi se părea că se crea o situaţie limită din care nu există nici o ieşire". Adăugînd „fără ieşire" la „situaţia limită" comitem un pleonasm.

Cam aşa ar fi vorbit criticul Al. Piru despre *Cearta,* romanul prozatorului Al. Piru.

Dar noi cum vorbim? Noi nu vom face neapărat referiri la nişte modele zdrobitoare. Dacă ele au existat ca atare, concluzia criticului Al. Piru e şi concluzia noastră. Mai degrabă credem însă că romanul îşi trage seva din fondul autobiografic. Ca orice om ajuns la oarecare vîrstă, cel ce decide a scrie un roman nu poate depăşi experienţa personală. În cele mai dese cazuri acest fond subiectiv este punctul de plecare al unor capodopere. Evident, nu cazul de faţă ne îndrituieşte să facem o atare afirmaţie. Prozatorul nostru e mult prea captat de propriile-i întîmplări ca să mai poată da amintirilor informe o alură romanescă. Şi, mai ales, e mult prea doritor să confere autenticitate şi frusteţe frumoaselor şi dureroaselor amintiri pentru a mai fi capabil de o reconstituire decentă şi verosimilă. Căutînd a ne explica, sîntem nevoiţi să spunem negru pe alb că *Cearta* nu e altceva decît expresia unor obsesii sexuale. Pasiunea exagerată a cărnii, numită *libido* de către Freud, senzualitatea eroului, bună vecină cu concupiscenţa, labilitatea etico-morală, de fapt disoluţia Graziei Maria concură la alcătuirea unui ansamblu cu adevărat scatologic. Protagoniştii nu descind neapărat dintr-un imperiu al fornicaţiei. Dar insistenţa romancierului de a povesti în prima instanţă, în a doua instanţă, în a treia instanţă etc., cînd şi de ce Grazia a mai avut 24 de ore sau 7 zile un amor carnal, — te face să vezi, cu toată limpezimea, un univers, de nu primar, cel puţin monocord, restrictiv. Şi de ar fi doar atîta.

Nemulţumit, probabil, de efectul unei salbe de evenimente ale luxurei, romancierul găseşte cu cale, fără să iasă din perimetrul propus, fără să altereze pecetea prestabilită, să ne dea cîteva „informaţii" lipsite de elementară pudoare: franţuzul Monsat se ocupase în Valea Prahovei „cu un studiu statistic asupra epocii de apariţie a regulei la tinerele fete, fixată în medie la 16 ani, ceea ce statisticianul combate cu exemple din cercetările sale, susţinînd că la o mie de cazuri regula apare în proporţie de 301 la fetele de 12 ani, de 291 la 13 ani, de 207 la 14 ani şi de 201 la 15 ani". „Am întrebat-o odată pe Grazia (...) cîte sarcini a avut. Şase, mi-a declarat ea. Cu mijloacele şi măsurile luate de soţul ei, cifra mi s-a părut ridicată, căci nu fusese măritată efectiv decît un an. Apoi am aflat de întîmplarea cu Monsat. Dar şi cinci era un număr prea mare pentru un singur an de căsătorie. Dar şi patru sarcini într-un an sînt greu de conceput. Cel puţin una ar putea fi pusă pe seama lui Ioncik, iar alta pe seama lui Lulu, cu care avusese legături timp de cel puţin trei, respectiv „şapte ani". Nu dăm aceste mostre pentru că am fi puritani. Ele au doar menirea să arate cititorului cam în ce mod scrie prozatorul. Pe de altă parte, citatele cu pricina ne îndreptăţesc să conchidem că sînt absolut gratuite, ele neavînd nici un rol în economia romanului. Elementele de acest gen, identificabile în oricare pagină a romanului, sînt un fel de supapă şi aduc eroului o satisfacţie similară cu aceea pe care o încearcă un adolescent care se uită undeva pe gaura cheii.

Dar să nu rămînem numai la tribulaţiile Graziei Maria şi la anchetele păguboase ale eroului. Om de carte, autorul ne face la un moment dat un excurs asupra funambulescului şi ancestralului sentiment al geloziei. (Sînt puşi la contribuţie îndeosebi moraliştii francezi.) Altă dată, într-un moment de restrişte, se citează, destul de potrivit, din Baudelaire „— Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage / De contempler mon coer et mon corps sans degoût!". Principalele pîrghii aforistice reprezintă însă contribuţii de o neştirbită originalitate. Doar în *Cearta* am citit că „tot ce nu vine de la sine, spontan, în dragoste, e fără rost", că „gelozia rece e totdeauna raţională", că „iubirea nefundată pe încredere absolută în dra-

gostea celuilalt e o iluzie care poate dispărea oricînd", că „o femeie nu intră niciodată fără o intenţie precisă la un bărbat singur" (variantă: „o femeie cu minte nu intră niciodată în casa unui bărbat singur"), că „gelozia nu e un semn de anticipaţie" şi că „prea marea apropiere nu e cea mai recomandabilă în dragoste". Tot originale sînt, desigur, şi judecăţile de valoare asupra operei epice a lui Nicu Bellea, scriitor „tînăr", care poate fi uşor identificat în persoana lui..., dar ce importanţă are. Important e faptul că după ce aduce în scenă printr-un soi de citare independentă, personajele pomenite, dar şi altele cum ar fi Dudu, „exemplar de platitudine şi vulgaritate", Nely Tilea, clorotică îndrăgostită de un egiptean, Jeanne, o uşuratică devenită doamna Ciocan, după ce încearcă, adică, să scrie un roman numai şi numai despre nişte amoruri desfăşurate, probabil, aievea — eroul-povestitor constată cu stupoare că subiectul nu merita osteneala. Totuşi, dacă ar fi avut... Dar să dăm cuvîntul năpăstuitului erou: „Şi totuşi, (...) dacă aş fi romancier capabil să privesc obiectiv faptele, punînd în edificiu, ca meşterul Manole, pasiunea mea, ce comedie umană adîncă ar înlocui acest marivaudage frivol". Dacă...

1970

„A URÎ", „A IUBI"

Cineva spunea că nu e suficient să urăşti literatura pentru a fi critic. Dar, pentru a fi un critic bun, e de-ajuns oare să iubeşti, fără rezerve, cărţile? Ura, e adevărat, nu este un sfetnic bun, nici în critică, nici în oricare alt domeniu. Ea orbeşte, te duce fatal spre opinii, concluzii şi atitudini de un subiectivism cras. Ura e un sentiment josnic, iar literatura vehiculează „frumuseţi". Plasarea păturii înnegurate a urii peste giuvaerurile sensibilităţii echivalează, desigur, cu un act cel puţin reprobabil. Din ură nu prea ies lucruri notabile. Omul încrîncenat, cuprins de furii, e un iconoclast, un anarhist. Nu poate vedea dincolo de sedimentele tulburi din el. Vede ce vrea el, şi cum vrea el. Nu e niciodată mulţumit. Ceea ce pentru o minte lipsită de prejudecăţi pare, şi este, luminos, pentru omul care urăşte este numai o fază pasageră spre un rău implacabil. Ura e tăvălugul sub care sînt strivite nu numai florile.

Să ne ferim deci de acest păcat. Şi să iubim. Pentru că iubirea e un sentiment fertil, el reprezentînd, fără doar şi poate, mobilul a tot ceea ce astăzi numim civilizaţie. Chiar dacă nu produce întotdeauna lucruri notabile, se găseşte întotdeauna într-o zonă inatacabilă. Iubirea e atotputernică, dezarmează cu forţa celor mai cumplite arme, folosind numai blîndeţea, comprehensiunea. Se spune că omul care iubeşte e frumos, deştept, infailibil. Cel care urăşte este, sau trebuie să fie, urît, fioros.

Evident, un critic dornic de succes, de audiență va fi atîta de înțelept încît să nu urască literatura. Îndeosebi literatura ce se produce în timpul existenței sale, căci despre cea intrată în istorie se pronunță specialiștii. Va debuta, deci, cu mici recenzii, întîi despre cărțile amicilor și colegilor de vîrstă, apoi cu cronici, din ce în ce mai rare, consacrate marilor scriitori. La mesele rotunde, unde va parveni într-un timp nu prea îndelungat, va avea grijă să croiască ample și pozitive fundaluri ale literaturii, pe care va proiecta figurile scriitorilor iubiți. În felul acesta, reputația de om bun, iubitor de literatură, e ca și dobîndită. Oriunde e nevoie de o prezentare pe copertă, de o prefață, de o „recomandare", criticul iubitor de literatură își scoate pana, iubitoare de frumos, și așterne, cu larghețe, fraze frumoase. Un asemenea critic îți dă, mai devreme decît ai fi sperat, certitudinea deplinei armonii.

Ce face criticul care nu sesizează și nu încearcă sentimentul atotbiruitor al iubirii? El, naivul, compune de asemenea recenzii. Dar nu-i plac toate cărțile. Multe, poate cele mai multe, i se par searbede, lipsite de talent. Unele nuvele și romane au incontestabile merite tematice, însă etalează un diletantism agasant. Altele sînt interesant scrise, par moderne, însă nu spun nimic. Din 10 plachete de versuri, 9 îl fac să regrete dispariția epocii limpezi a lui Alecsandri. În consecință, după multe ezitări, își ia inima în dinți și pune pe hîrtie opiniile sale „negative". „Înjură" proza, „înjură" poezia. Firește, are din cînd în cînd prilejul să mai „laude" cîte o carte. Cutare roman i-a plăcut pentru noutatea și seriozitatea problematicii, altul pentru atitudinea autentic intelectuală a scriitorului, altul pentru aleasa expresie artistică. Dar opiniile acestea nu probează nimic. Nu i se trec, pentru că a contestat prea mult. Prea nu i-au plăcut multe ca să mai creadă cineva că și el iubește literatura. Este un om care urăște. Deci nu e critic.

Așa să fie?

E foarte ușor să formulăm un răspuns, dacă apelăm la cîteva exemple din anii trecuți și din prezentul imediat. Așadar, a fost la noi o vreme cînd literatura parcurgea procesul trudnic al formării. Nu aveam romane noi, poezii noi, piese noi. Dar ne trebuiau toate acestea. Evident, mersul înainte al în-

tregii societăţi determină şi o nouă literatură. Au apărut şi scriitori noi. Unii cu desăvîrşire necunoscuţi. Cei mai mulţi credeau că sînt poeţi „de tribună". Poemele lor, lungi cît romanele, făceau ravagii la şezători. Nu le amintim. Erau valoroase? Nu, ne-o declară astăzi, prin interviuri, înşişi autorii lor. Dar atunci, prea fericiţii poeţi erau foarte încîntaţi de producţiile lor. Deşi, practic, nu-i obliga nimeni la cearşafuri poematice, nu le trecea de loc prin minte că ar putea să nu le scrie. Dar criticii de pe atunci erau, ca şi poeţii, mari iubitori de carte. Tot ce apărea era, în viziunea acelor ani, foarte bun, foarte valoros. Ce mai, era vremea criticilor care iubesc, nu a celor care urăsc. La fel se petreceau lucrurile şi în aria prozei, ca să nu mai vorbim de aceea a dramaturgiei. Cu timpul, poezia s-a mai trezit. Adică s-au auzit la un moment dat voci, nu chiar timide, care spuneau că poezia epică — formula dominantă pe atunci — e un non sens. Unele romane şi nuvele, însă, au continuat să se mai zbată la laţul ilustrativismului, al sociologismului — zis astăzi, pleonastic, cînd vulgar, cînd mecanic. Proza e mai aproape de viaţă, şi, ca atare, îi incumbă obligaţia de a fi mai directă, mai explicită. Aşa a şi fost. *Directă:* vorbind despre şepteluri; *explicită:* arătînd, ca să înţeleagă toată lumea, ce este aceea o uzină, ce este „un fost". Se înţelege, de îndrăznea cineva să afirme că *Bărăgan* nu deţine virtuţi antologice, era de îndată desfiinţat. Corul criticilor amorezi funcţiona perfect.

Cu toate eforturile marilor iubitori de carte, titlurile acelor lungi poeme şi romane nu le mai ştie nimeni. Au trecut demult în lumea unde nu e nici durere, nici... Stai deci şi te întrebi: oare iubeau într-adevăr literatura cei care ridicau în slăvi tone de maculatură? Erau ei conştienţi că actul critic nu e tot una cu reclama? N-are rost să răspundem. Cert este că aceia care îndrăzneau să anuleze o *Barieră*, un *Al cincilea anotimp*, un *Oraş cu o mie de blesteme*, *Nopţile tovarăşilor mei*, *Stăpînii* etc., etc., nu o urau, ci îi aplicau un tratament adecvat. Atunci, criticii aceştia, puteau apărea ca nişte monştri, ca nişte balauri care mănîncă nevinovaţi scriitori. Astăzi, din fericire, optica s-a schimbat.

N-am fi dat asemenea exemple dacă n-am fi avut sentimentul că lucruri de acest soi se petrec pe un plan mai subţire, şi în timpul din urmă. Asistăm din nou la spectacole date de trupe ale criticilor iubitori de literatură. Gustul s-a metamorfozat fundamental. Nu mai place ţărănismul ostentativ, ci *ermetismul epic şi poetic.* Nu eşti „modern“ în poezie, nu semeni — cu nu ştiu care franţuz — într-ale prozei — nu eşti nimic. Criticii, bine organizaţi, iubesc cu toţii numai un soi de literatură. *În locul exclusivismului sociologic şi-a făcut apariţia exclusivismul modernist.*

Ce va rezista din această literatură ostentativ modernă, lipsită cel mai adesea de un conţinut cît de cît notabil, rămîne de văzut.

Pînă una alta, la cele cîteva opinii nealineate ale criticilor care „urăsc“ literatura, care nu cred că iubirea este unilaterală, s-a adăugat aceea a unui poet foarte apreciat: Adrian Păunescu. Judiciosul său punct de vedere, caz aproape unic de dinamitare pe dinăuntru a citadelei de carton, ar trebui să dea de gîndit furioşilor întru modernism. Adrian Păunescu iubeşte poezia nouă, dar asta nu înseamnă că semnează exerciţiile goale ce se fac în numele ei: „Trăim momentul greu al poeziei române. Un moment pe care nu e sigur că poezia îl va depăşi. O singură sfîntă condiţie trebuie să îndeplinească marile talente ale liricii de azi: să ridice ochii din propriile destine şi să se cutremure de lipsa de ecou a poeziei noi“. („Complexul modernităţii — *România literară,* nr. 20, 1969).

Concluzia? Nu tot ce iubim e şi valoros. Dacă ura e oarbă, nici iubirea nu vede prea departe. Şi, în orice caz, ura nu e totuna cu spiritul critic.

SUMAR

Redactor: V. MĂRII
Tehnoredactor: A. MOLNAR

Apărut 1971. Comanda nr. 238.
Coli tipar 7,33.
Hîrtie velină de 80 g/m². Format 24/70×100.


Tiparul executat sub comanda nr. 206/1971.
la Întreprinderea Poligrafică Cluj,
str. Brassai nr. 5—7.
Republica Socialistă România.



Lei 5,–